المعنى الإيحائي

بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة



علوي أحمد الملجمي



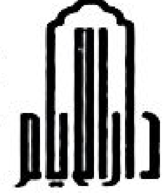
المعنى الإيحائي

بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2017/4/1920)

810.9
الملجمي، علوي أحمد
المعنى الايحائي بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة/ علوي أحمد الملجمي/ عمان دار الأيام للنشر والتوزيع، 2017
(404)ص
ر.إ: 2017/4/1920
الواصفات: / الأدب العربي// التراث العربي// النقد الأدبي//
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو اي جهة حكومية اخرى

الطبعة الأولى 2018



دار الأيام للنشر والتوزيع
عمان - ش. الملك حسين - وسط البلد أول طلعة
جبل الحسين - بجانب سرفيس جبل الحسين خط 9
ص.ب 925636 - العبدلي 11190 الأردن
هاتف : 4633362 - 6 - 00962 فاكس: 4633352 - 6 - 00962
جوال : 707630- 795- 00962 - 509925-797- 00962
E-mail: salah_tellawi@yahoo.com
alayamdar@gmail.com

المعنى الإيحائي

بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة

علوي أحمد الملجمي



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قَالَ رَبِّ ٱجْعَل لِّيٓ ءَايَةً ۖ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ
ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ۗ وَٱذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ
بِٱلْعَشِيِّ وَٱلْإِبْكَٰرِ ٤١ ﴾

{ آل عمران: 41}

أن ظواهر الإيحاء لم تدرس بعدُ بطريقة منهجية (توجد بعض الإشارات في مقدمة يالمسليف)، إلا أن المستقبل واعد - دون شك - بالنسبة للسنيات الإيحائية لأن المجتمع يطور باستمرار أنظمة للمعاني الثانوية انطلاقًا من النظام الأول الذي تقدمه له اللغة البشرية.

رولان بارت

مبادئ الدلالة، صـ136-137.

ليس من السهل أن نحدد بدقة كل الحقول الدلالية التي تشملها كلمة إيحاء

مارتيني

مجلة نوافذ، ع30، صـ61

بائس و يائس ذلك الذي لا يعرف كيف يخاطب قارئ المستقبل

امبرتو إيكو

في الأدب صـ 425

الإهداء

إلى ينابيع الأمل، و أنوار الروح

أبي ، أمي

إلى كون الحنان والأمان

زوجتي، وأولادي

علوي

المقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتمُ الصالحات، خلق الكون وميزه بعلامات، وجعل لكل شيء فيه سمات، والصلاةُ والسلامُ على الموصوف بأفضل الصفات، من أيده اللهُ بإعجاز الكلمات، وعلى آله وزوجاته الطاهرات، وصحبه السابقين بالخيرات، والتابعين له ما دامت الأرض والسموات.

وبعد ،،،

فإن البحث في المعنى هو بحث في الوجود وغايته، ومحاولة لفهم العالم وأسراره العميقة؛ لذلك ظل البحث في المعنى مشكلة فلسفية ووجودية شائكة، تَكِلُّ أمامها أفهام الإنسانية، وعقول البشرية. وإذا كان البحث في المعنى بشكل عام من الصعوبة بهذه المنزلة، فإن البحث في المعاني الخفية والعميقة أكثرُ صعوبةً.

وقد اهتم النقد الأدبي بالمعنى، فهو أساس الشعرية وأحد ركائزها الرئيسية عند النقاد قديمًا وحديثًا، وهو القصد والغاية من العملية التواصلية برمتها. وقد اختلفتْ طرق صياغة المعنى، وتشعبت مسالكها؛ وبذلك تعددت المعاني. وقد تنبه النقد العربي القديم والمناهج النقدية والشعرية الحديثة إلى هذا التنوع والتعدد. ومن أهم المعاني التي تنتجها العملية الشعرية الواعية، وعالجها النقاد قديمًا وحديثًا ـ المعنى الإيحائي. فقد حرص منتج النص الأدبي قديمًا وحديثًا على إيصال المعاني بخفاءٍ وإلماح وإيحاءٍ بعيدًا عن المباشرة والتصريح.

والبحث عن المعنى الإيحائي هو بحثٌ عن ما وراء النص، أو ما وراء اللغة على حد تعبير عالم اللغة (ل. بلمسليف)؛ لذلك اهتم النقد العربي القديم، كما اهتم النقد السيميائي ببحثه، نظريًا وتطبيقيًا. فقد عالج النقد التراثي العربي المعنى الإيحائي، وعدّه مرحلةً متقدمةً من مراحل إنتاج المعنى، كما عدّ إنتاجه وفهمه حكرًا على أصحاب الذكاء والحذق والفطنة. واتصل الجديد بالقديم في الاهتمام بهذا النوع من المعاني، فأولته المناهج النقدية الحديثة اهتمامًا خاصًا، باعتباره العامل الشعري الأول في أي

عملية شعرية واعية. وفي المقدمة من هذه المناهج والنظريات الحديثة المهتمة بالمعنى الإيحائي تأتي السيميائيات الحديثة، فقد اهتمت بآليات صناعة المعنى الإيحائي وفهمه وتأويله.

وفي بحثي هذا الموسوم بـ **المعنى الإيحائي بين التراث النقدي العربي والسيميائية الحديثة** محاولةً لاستعراض ومقاربة ذلك الاهتمام، ناظرًا بإحدى عيني إلى الماضي باعتزاز، وبالأخرى إلى الحديث بتقدير، منطلقًا من أن المعرفة تراكمية. وكم في الماضي من الدُرِّ المكنون في أصداف كتب التراث، مُحْتَفَلٌ به في محافل الحداثة، ومتوّجٌ في مؤتمرات المعاصرة. لذلك كان لا بد من هذه الموازنة - أو قل المقاربة - لهذه القضية (المعنى الإيحائي) في تراث نقدي من ماضينا العظيم، وأهم وأشهر المناهج النقدية الحديثة، متمثلةً في السيميائيات باتجاهاتها المعاصِرَة.

إن الكلمة في النص الأدبي كائن حيٌّ، يتحرك، ويقول، وينبض. ودور الأديب هو بث الحياة فيه، وينتهي دوره عند هذا الحد؛ إذ تبقى ساكنة في صفحات الكتب حتى يأتي من يوقظها من نومها، لتعود إلى الحياة، إلى الحركة والقول والنبض، وهذا هو دور المتلقي والناقد، الذي يتمثل في إظهار ماذا تقول بنى النص وإشاراته، وإلى أين تتحرك. إن النصوص الأدبية هي فلذات أكباد أصحابها، فهي تحمل كل الجينات الوراثية لمبدعها، إنها نبضه وشعوره وفكره، وهي آماله وآلامه، وأحزانه وأحلامه. ولهذا اهتمت النظريات النقدية الحديثة بالمعنى الإيحائي الذي تخفيه هذه النصوص.

ومن هنا تنبع أهمية الموضوع وأهمية الدراسة فهي تبحث في أغوار النص، وخلاصة فكر المبدع، وغاية ما عند المتلقي، عن طريق تتبع حركة ظهور المعنى الإيحائي وآلياته في النقد العربي القديم، والسيميائيات الحديثة التي أصبح الإيحاء مرتكز الشاعرية فيها. وتأتي أهمية البحث - أيضًا - في أنه يسعى إلى ربط النظرية الشعرية العربية ونقلها من حيز التاريخ إلى فضاء التنظير النقدي العالمي. ومع ذلك فالبحث ليس إسقاطًا لمعالم النظرية الغربية على التراث العربي، وإنما محاولة للوقوف على خصوصيات الطرح العربي القديم في هذا الباب في مقابل الطرح الغربي.

وقد جاء اختياري لهذا الموضوع نتيجة لأسباب رأيتها مبررا لطرق مثل هذا الباب برغم صعوباته، ومن أهم هذه الأسباب:

1. عدم استيفاء مصطلح الإيحاء حقه من الدراسة النظرية.
2. ارتباط الإيحاء بالمبدع والمتلقي في آن واحد، وما للمبدع من دور في صناعة هذا المعنى، وما للمتلقي من دور في تأويله وفهمه؛ ولذلك فهو بوابة الفهم الحقيقي للنصوص.
3. كثير مما جاءت به النظريات الحديثة له أصول أو إشارات في التراث النقدي العربي، ولا بد من التنقيب في كتب التراث لبيانها وإيضاحها.
4. ارتكاز كثير من نظريات الشعرية الحديثة على الإيحاء بوصفه آلية أساسية في توصيل المعنى.
5. بروز السيميائية بوصفها أحد المناهج النقدية الأكثر انتشارًا في الفلسفات المعاصرة.
6. كسر الحاجز الذي أقامه بعض المتعصبين للتراث، بحجة أن القدماء قد وضعوا نظريةً متكاملة، وأن الخروج عليها، ومحاولة تطويرها هدمًا لأصول تلك النظرية. ودفعًا لتلك المزاعم التي يرددها أرباب التغريب، بقطع الصلة مع هذا التراث بدعوى أنه يمثل الرجعية، والانحياز إلى النظريات الغربية بدعوى الحداثة.

هذه الأسباب كلها كانت الدافع لخوض غمار البحث في مسالك المعنى الإيحائي بين تراثنا النقدي العربي والسيميائيات الحديثة.

ويسعى البحث للتوصل إلى مجموعة من الأهداف وهي:

1. التوصل إلى حدٍ وتعريف واضح لمفهوم المعنى الإيحائي في النقد الأدبي، ومحاولة البحث عن جذوره في النظريات النقدية، القديمة والحديثة، العربية والغربية.
2. إيضاح آليات بناء المعنى الإيحائي، وأدواته.
3. بيان أثر الإيحائية في بلاغة النص الأدبي، وإظهار كوامن الإيحاء في النص.
4. إظهار أثر المعنى الإيحائي في النظرية الشعرية الجديدة.

5. البحث عن أصول المعنى الإيحائي في التراث النقدي، وإيضاحه.
6. الإلمام بتمظهرات المعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة.
7. إبراز عناصر الاتفاق والاختلاف في المعنى الإيحائي بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة.

ويحاول البحث أن يجيب عن السؤال الآتي:

ما مدى تحقق مفهوم المعنى الإيحائي، ومن أين جاء، وإلى أي علم ينتمي، وما آلياته وأدواته، وما دوره في إظهار معنى وجمال النص، وهل له جذور في التراث النقدي العربي، وما مفهومه وتجلياته في السيميائيات الحديثة؟ وما هي عناصر الاتفاق والاختلاف بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة في نظرة كلٌّ منهما إلى المعنى الإيحائي؟

وهذا البحث هو بحث في اللغة الواصفة التي عبر بها كلٌّ من التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة عن المعنى الإيحائي. ويستثنى من ذلك مبحث التطبيق وهو المبحث الخامس من الفصل الأول، وبعض الأمثلة التطبيقية المتفرقة.

وقد ترجمتُ لأعلام النقد العربي القديم وأعلام السيميائيات الذين ورد ذكرهم في الفصلين الثاني والثالث؛ لكي أحيط القارئ علمًا بأعلام طرفي الموازنة، ولم ألزم نفسي بأي ترجمات أخرى.

والدراسات التي تعرضت لدراسة المعنى بشكل عام فهي كثيرة، منها ما يدرس المعنى في التراث العربي، منها على سبيل المثال: "نظرية المعنى في النقد العربي" للدكتور مصطف ناصف، و كتاب "المعنى في البلاغة العربية" للدكتور حسن طبل، وله ـ أيضًا ـ "المعنى الشعري في التراث العربي".

ومنها ما يدرس المعنى في النقد الحديث كـ: "مشكلة المعنى في النقد الحديث" لمصطفى ناصف. وهناك دراسات خُصِصتْ لدراسة المعنى في السيميائية، مثل: "بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات" للدكتور جميل حمداوي. وللدكتور محمد

محمد يونس جهود في التفريق بين الإحالة والإيحاء وقد عرض لبعض تعريفات الإيحاء عند الغربيين، في مبحث من مباحث كتابه المعنى وظلال المعنى.

وهذه الدراسات تدرس المعنى بشكل عام، وقد استفادت هذه الدراسة منها، لكن الذي يميز هذه الدراسة أنها تدرس نوعًا محددًا ومميزًا من المعاني (المعنى الإيحائي)، ولا تكتفي بذلك، بل توازن بين تناول التراث النقدي العربي لهذا النوع من المعاني، وبين تناول السيميائية الحديثة له.

وقد جاء البحث في مقدمة وأربعة فصول، شملت المقدمة (أسباب اختيار الموضوع، وأهمية الدراسة، وأهداف البحث، ومنهجية البحث، وسؤال البحث، والدراسات السابقة، وخطة تنفيذ البحث).

الفصل الأول: وقد ناقشت فيه **إشكالية مصطلح المعنى الإيحائي** ابتداءً بتعريف المعنى، والتفريق بينه وبين مصطلحات أخرى تتداخل معه، كالدلالة والتأويل والتفسير. ووقفت عند مصطلح الإيحاء وعرفتُه لغةً واصطلاحًا، ومنه انطلق البحثُ إلى تحديد مفهوم المعنى الإيحائي، وتعريفه، والتفريق بينه وبين المصطلحات والمفاهيم الأخرى التي تتداخل معه، كالمعنى الضمني والهامشي، والمعنى الانفعالي أو العاطفي، وظل النص، ولذة النص. محاولًا ضبط هذه المفاهيم بمحددات واضحة. ثم تطرقتُ لآليات المعنى الإيحائي وأدواته التي تُستخدم في إنتاجه وتأويله، وضربتُ لكل آلية بمثال شعري أو سردي، يوضح كيفية إنتاج المعنى الإيحائي وتأويله عبر هذه الآلية.

كما وضّحتُ أهمية المعنى الإيحائي في النظرية الشعرية الحديثة، وفي شعرية النصوص الشعرية والسردية؛ لكونه يمثل مرحلةً متطورةً في إنتاج النصوص وتأويلها، وهي مرحلة (الانفعال العقلي) التالية لمرحلة (العقل)، ومرحلة (العاطفة). ووضّحتُ أن المعنى الإيحائي يعتمد في إنتاجه على قدرات المبدع، وقدرته على حبك خيوط النص، واستخدام آليات الإيحاء. وبينتُ أنه حصيلة عملية تأويلية واعية، يقوم بها قارئ واعٍ وقادرٍ على إدراك مواطن الإيحاء في النص. وقد قدم البحثُ في هذا الفصل - إضافة إلى الأمثلة المتفرقة – مبحثًا تطبيقيًا، قدَّم فيه تحليلًا للمعنى الإيحائي، أو عملية

تأويلية تهدف إلى الوصول إلى المعنى الإيحائي في نص شعري قديم، ونص سردي حديث.

الفصل الثاني: ناقشتُ فيه **المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي**، وقد قدّمتُ له بمدخل حول معرفة العرب بالإيحاء لفظًا ومعنى، واستخدام الشعراء العرب القدماء له، خاصة مع ظهور شعر التصوف الذي أوغل في الرمزية، وحمّل النصوص معاني إيحائية، وقد ضربتُ على ذلك مثلًا بنص من الشعر الصوفي. وتعرضتُ لتعدد مستويات المعنى في التراث النقدي العربي، وقد عبّر عنه بمصطلحاتٍ شتى، منها: (المعنى ومعنى المعنى)، و(المعنى المطابق والمعنى اللازم)، و(المعنى الظاهر/الواضح والمعنى الخفي/الغامض)، و(التصريح والكناية). كما عرف ذلك نظريًا ومارسه تطبيقيًا من خلال التأويلات أو الشروحات التي مارسها على النصوص الشعرية.

وعرضتُ لماهية المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي، من خلال اهتمامهم به، وكثرة المصطلحات الدالة عليه أو الدائرة في فلكه عندهم، وقد جمعتُ هذه التسميات أو المصطلحات في جدولٍ مرتبةً ترتيبًا تاريخيًا مع بيان صاحب التسمية والكتاب الواردة فيه ورقم الصفحة. وتتبع البحث تعريفات التراث النقدي العربي للمعنى الإيحائي، محاولًا إيجادَ تعريفٍ موحدٍ مأخوذٍ من كل التعريفات. وعرض البحثُ لخصائص المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي المتمثلة في التكثيف والبعد والخفاء، والتركيب والغموض. وعرضَ لآليات إنتاجه وتلقيه عند النقاد العرب القدماء، وهي المجاز، والذكاء والفطنة، والدربة، والموسوعية، واللحن، والتعريض، والاقتضاب والاقتضاء.

الفصل الثالث: وفيه عرضتُ **للمعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة**، وقدمتُ لمباحثه بمدخل عن السيميائيات وتعريفها وبداياتها، وروادها، وموضوعها، وأصولها وعلاقاتها مع العلوم الأخرى، وتياراتها الحديثة، وللعلامة بوصفها الموضوع الرئيسي للسيميائيات، وللمعنى في التحليل السيميائي. وبحثتُ في المبحث الأول البعد الثالث بوصفه أساس المعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة، والذي تمظهر فيها عبر

مصطلحات: الفرام أو الفضاء الثالث، ومؤول المؤول أو مؤول الموضوع في ثلاثية (بورس)، ومقولة الوعي والفكر في ثالثانية (بورس).

وفي المبحث الثاني عرضتُ لتمظهرات المعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة، فهو في سيميائيات (بورس) المعنى النهائي، وفي سيميائيات الثقافة تضمين التضمين، وفي السيميائية الإيحائية النسق الباطني للإيحاء، وفي السيميائيات التأويلية المعنى القصدي، وفي السيميائيات السردية آثار المعنى. وتطرقتُ في المبحث الثالث لآليات بناء المعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة، كالسميوزيس، والموسوعة، والاستعارة، والتقابل والنموذج السيميائي، والسخرية، والتناص، والشفرات الرمزية.

الفصل الرابع: ويحمل عنوان: **المعنى الإيحائي دراسة موازنة بين التراث النقدي العربي والسيميائية الحديثة**: وقد قسمتُ الفصل مبحثين: المبحث الأول: عناصر الاتفاق، والتي تمثلت في التسليم بالتأويل وتعدد مستويات المعنى، وخصائص المعنى؛ فهما متفقان على أنه موصوف بالبعد والخفاء، وأنه صدى لمعنى اللفظ وليس معناه. ويتفقان في أن التشفير هو أساس بناء المعنى الإيحائي وتأويله، وأن المجاز والموسوعة هما أهم آليات هذا التشفير. وتتفق نظرتهما إلى الشبه الشديد بين المعنى الإيحائي ومسائل الحساب، وفي أن المعنى الإيحائي هو خلفية النص وفضاؤه الثالث، وأنه هو المعنى القصدي والنهائي للنص.

وناقشت في المبحث الثاني: عناصر الاختلاف، والمتمثلة في عدم قول التراث النقدي العربي بلانهائية التأويل، في حين تقول بهذا بعض السيميائيات الحديثة، وهي السيميائيات الهرمسية، وتتفق سيميائيات المعنى النهائي مع التراث النقدي العربي في نظرته. وقد مثّل مصطلحا (التناظر والتدلال) هذه الثنائية الضدية. وناقش البحث قضية القصديَّة؛ لأنهما يختلفان فيها. كما ناقش اختلافهما في آليات إنتاج المعنى الإيحائي وتأويله، وخاصة فيما يتعلق بالتشفير المجازي والرمزي، والمتعاليات النصية (التناص، والمناص، والفضاء النصي). ووقف البحث عند مفهوم العالم الممكن الذي لم

يعرفه التراث النقدي العربي، واتخذته السيميائيات الحديثة آلية لتأويل النص، وإدراك معناه الإيحائي.

ولم أسلم من وجود بعض العقبات والصعوبات التي واجهتني وأنا أنجز هذا البحث على الوجه المراد، وأول هذه الصعوبات: كثرة مصطلحات السيميائية، ورموزها؛ لأنه من المعروف عن كتابات السيميائيين ازدحامها بالمصطلحات. قال أحد النقاد، بعبارة لا تخلو من البراعة: تخبرنا السيميائية عن أشياء نعرفها، لكن بلغة لا نفهمها أبداً.[1] فهي تعتبر أكثر النظريات والمناهج تعقيدًا في تفريعاتها، واصطلاحاتها. بعكس الدرس النقدي العربي القديم الذي عُرِفَ بقلة مصطلحاته ومفاهيمه وبساطتها وسطحيتها. مما يجعل الموازنة بينهما من الصعوبة بمكان. وقد تغلبتُ على هذه الصعوبة بمقاربة مصطلحات السيميائية مع بعضها، والاهتمام بما هو إلى النقد أقرب، وإهمال أو عدم التركيز على المصطلحات الفلسفية العامة والعائمة. والبحث معنيٌّ بالأساس بما يتعلق بالمعنى الإيحائي.

وإضافةً إلى ذلك فإنَّ النقد العربي القديم والسيميائية يتسم كلٌّ منهما بالاتساع، وغزارة المادة العلمية. ومع أنَّ هذا يشكل عقبة في طريق إنجاز البحث، فإن عنوان البحث قد خفف شيئًا من ذلك بحصر البحث في المعنى الإيحائي دون غيره، كما حصره بالسيميائيات الحديثة دون غيرها. ومع ذلك فقد تطلب ذلك جهدًا كبيرًا من الباحث في الاطلاع والإلمام بمادة البحث على اتساعها.

وقد تمظهر مصطلح (الإيحاء) أو (المعنى الإيحائي) بتمظهرات كثيرة، وتجلى بمسمياتٍ مختلفة، سواءً في التراث النقدي العربي، أو في السيميائيات الحديثة. وقد شكل ذلك صعوبةً إضافيةً للباحث، وقد التزم الباحث بتتبع كل تلك التمظهرات، وفرز جميع التسميات والمصطلحات.

---

(1) تشاندلر (دانيال)، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط 1، 2008م. صـ42

وبعدُ:

فقد حاولتُ في هذا البحثِ أن أقدِّم جديدًا، وأن أعطيَ الموضوع حقه مع سعته ودقته وصعوبته، وفي هذا البحث بعض الاجتهادات النظرية والتطبيقية التي لم أسبق إليها، وآمل أن أكون قد وفقتُ وأصبتُ، وأجدتُ فيما كتبتُ. فإن كان هذا فالفضل لله وحده، وإن كان غيرَ هذا، فيكفيني أني بذلتُ جهدي، وألقيتُ بدلوي، ورميتُ بحجري في بحار المعرفة الواسعة. وأرجو أن يفتح ذلك بابًا أمام الباحثين، لتقوية هذا المسارِ أو تقويمه.

والله ولي التوفيق والسداد

الفصل الأول

المعنى الإيحائي : إشكالية المفهوم

المبحث الأول

المعنى الإيحائي: البحث عن المصطلح

1. مفهوم المعنى:

المعنى إشكالية وجودية صعبة التأطير والفهم والتحديد؛ وذلك لارتباط المعنى بالمقاصد والغايات، والأفهام والتأويلات، ولارتباطه بدقيق الأفكار، وخفايا النفوس، وتعلقه بفهم العَالَم بكل ما فيه من التناقضات. ومما يجعل من المعنى إشكالية في التحديد كثرة استخدامه في مجالات متباينة؛ فهو نقطة إلتقاء كثيرٍ من العلوم الإنسانية، إضافةً إلى كثرة المصطلحات التي تدور في محيطه الحيوي، وتداخله مع بعض هذه المصطلحات والمفاهيم.

المعنى (Meaning) لغةً: هو قصد الشيء ومفهومه ومضمونه، «ومَعْنى كلّ شيء مِحْنَتُه وحالُه التي يصير إليها أَمْرُه (...) وعَنَيْتُ بالقول كذا أردت ومَعْنَى كلّ كلامٍ ومَعْناه ومَعْنِيَّته مَقْصِدُه والاسم العَناء يقال عَرَفْتُ ذلك في مَعْنَى كلامِه ومَعْناةِ كلامه».[1] أي أنه القصد والمراد. «والذي يدلُّ عليه قياسُ اللُّغة أنَّ المعنى هو القَصْد الذي يَبرُز ويَظهر في الشَّيْء إذا بُحث عنه. يقال: هذا مَعنَى الكلامِ ومعنى الشِّعر، أي الذي يبرز من مكنون ما تضمَّنه اللَّفظ».[2] وقد ركز التعريف السابق على أمرين مهمين بالنسبة لمفهوم المعنى، أحدهما: أن المعنى هو مكنون اللفظ غير البارز أو الظاهر. والآخر: أن هذا المكنون لا يبرز إلا عند البحث عنه. وهذا يعني أن المعنى ليس هو الغرض الظاهر دائمًا.

---

(1) ابن منظور (محمد بن مكرم بن على)، لسان العرب، دار صادر – بيروت، ط 3 – 1414هـ 15/ 101. مادة (عنا).

(2) ابن فارس (أحمد القزويني الرازي)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ – 1979م، 4/ 121 مادة (عني).

قال صاحب المصباح المنير: «وقال أبو زيد هذا في (مَعْناهِ) ذاك وفي (مَعْنَاهُ) سواء أي في مماثلته ومشابهته دلالة ومضمونا ومفهوما وقال الفارابي أيضا و(مَعْنَى) الشيء و(مَعْنَاتُهُ) واحد و(مَعْنَاهُ) و(فَحْوَاهُ ومُقْتَضَاهُ ومَضْمُونُهُ) كله هو ما يدل عليه اللفظ وفي التهذيب عن ثعلب (المَعْنَى والتَّفْسِيرُ والتَّأْوِيلُ) واحد وقد استعمل الناس قولهم وهذا (مَعْنَى) كلامه وشبهه ويريدون هذا مضمونه ودلالته وهو مطابق لقول أبي زيد والفارابي».[1] ويفهم من هذا أن المعنى هو مفهوم الشيء ومضمونه وفحواه ومقتضاه، وأنه ما يفسر به الكلام؛ فهو القصد الذي دل عليه اللفظ. وجاء في معجم الفقهاء قوله: «المعنى المستفاد من اللفظ تلميحا لا تصريحا».[2] فالمعنى في اللغة هو القصد والمضمون والمراد الذي يدل عليه اللفظ سواء أكانت تلك الدلالة ظاهرة؛ فيكون المعنى صريحًا أو عميقة تلميحية؛ فيكون المعنى خفيًا.

أما في الاصطلاح فـ «إن تحليل كلمة المعنى ذو تاريخ شاق؛ فقد استعملت في أوجه عدة متباينة. وثارت مناقشات كثيرة حول ما ينبغي أن يكون عليه مفهوم المعنى أو الاستعمال الصحيح لهذه الكلمة».[3] وذلك بسبب طبيعته لفظًا ومحتوى؛ فقد استعملتْ كلمة (معنى) استعمالات كثيرة ومتداخلة مع كثير من الكلمات الأخرى، كما تعددتْ مفاهيم الدارسين لكلمة (معنى) مما جعلها مشكلةً حقيقية.

فهو «مصطلح يستخدم في مجالات متعددة في الكتابات العربية القديمة»[4]، وهو أكثر تشعبًا في الكتابات الحديثة. ولهذا يوكد (أولمان Ullmann) أن المعنى هو

---

(1) الحموي، (أحمد بن محمد بن علي الفيومي)، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية – بيروت، (ط: م)، (ت: م) 6/ .410 مادة (عنا).

(2) قلعجي (محمد رواس)، قنيبي (حامد صادق)، معجم لغة الفقهاء، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1408هـ – 1988م. صـ447.

(3) ناصف (مصطفى)، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب ومكتبة الرسالة – القاهرة، 1965م. صـ22.

(4) عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط 3، 1992م. صـ313.

المشكلة الجوهرية في علم اللغة، وأن المشكلة تبدأ من لفظ المعنى نفسه ، وفي تناول النظريات والآراء لهذا الموضوع ، وفي استخدام مجموعة ضخمة من المصطلحات المتضاربة والمتداخلة في دراسته.(1)

وقد استخدم العرب قديما المعنى للدلالة على الغرض وبعضهم استخدمه للدلالة على الصورة الذهنية أو الفكرة المجردة وقد يعني عندهم الغرض الشعري، الذي يقصده الشاعر في نصه الشعري، كما تعني الصورة الفنية، أو الفكرة النثرية العامة للنص أو شرحه أو مضمون سياقه.

وقد تعددت وتشعبت تعريفات المعنى؛ بسبب التناولات المختلفة له، حتى إن (أوجدن Ogden) و(رتشارز Richards) قد أوردا في كتابهما (معنى المعنى Meaning of Meaning) ما لا يقل عن ستة عشر تعريفًا للمعنى، وإذا أُخذ في الحسبان ما أورداه في التقسيمات الجزئية فهي لا تقل عن اثنين وعشرين تعريفًا.(2)

فالمعنى في الشعر هو الماهية التي تحدث عنها أرسطو.(3) ويعرف (بلومفيلد Bloumfild) المعنى بأنه: «عبارة عن الموقف الذي ينطبق فيه الحدث اللغوي المعين، والاستجابة أو رد الفعل الذي يستدعيه الحدث في النفس»(4). فهو على ذلك، ما يحدثه فعل التلفظ في النفس من استجابة أو ردة فعل، والتطابق الذي يحدث بين الحدث اللغوي والاستجابة. ويركز (فيرث Firth) على خصائص المعنى ومستوياته؛ فيعرفه بها، فهو عنده «مجموعة الخصائص والمميزات اللغوية للحدث المدروس، وهذه

---

(1) أولمان (ستيفن)، دور الكلمة في اللغة ، تر: كمال بشر ، مكتبة الشباب ـ القاهرة ، 1975. صـ62.

(2) أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ62. وينظر أيضًا: Ogden (C. K) & Richards (I. A), Meaning of Meaning, a Harvest book, Harcourt, Brace & World, Inc, New York, first published, 1923. P: 142-143.

(3) ناصف (مصطفى)، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس – بيروت، ط 2، 1981م. صـ70.

(4) أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ67.

المشكلة الجوهرية في علم اللغة، وأن المشكلة تبدأ من لفظ المعنى نفسه ، وفي تناول النظريات والآراء لهذا الموضوع ، وفي استخدام مجموعة ضخمة من المصطلحات المتضاربة والمتداخلة في دراسته.[1]

وقد استخدم العرب قديما المعنى للدلالة على الغرض وبعضهم استخدمه للدلالة على الصورة الذهنية أو الفكرة المجردة وقد يعني عندهم الغرض الشعري, الذي يقصده الشاعر في نصه الشعري، كما تعني الصورة الفنية، أو الفكرة النثرية العامة للنص أو شرحه أو مضمون سياقه.

وقد تعددت وتشعبت تعريفات المعنى؛ بسبب التناولات المختلفة له، حتى إن (أوجدن Ogden) و(رتشارز Richards) قد أوردا في كتابهما (معنى المعنى Meaning of Meaning) ما لا يقل عن ستة عشر تعريفًا للمعنى، وإذا أُخذ في الحسبان ما أورداه في التقسيمات الجزئية فهي لا تقل عن اثنين وعشرين تعريفًا.[2]

فالمعنى في الشعر هو الماهية التي تحدث عنها أرسطو.[3] ويعرف (بلومفيلد Bloumfild) المعنى بأنه: «عبارة عن الموقف الذي ينطبق فيه الحدث اللغوي المعين، والاستجابة أو رد الفعل الذي يستدعيه الحدث في النفس»[4]. فهو على ذلك، ما يحدثه فعل التلفظ في النفس من استجابة أو ردة فعل، والتطابق الذي يحدث بين الحدث اللغوي والاستجابة. ويركز (فيرث Firth) على خصائص المعنى ومستوياته؛ فيعرفه بها، فهو عنده «مجموعة الخصائص والمميزات اللغوية للحدث المدروس، وهذه

---

(1) أولمان (ستيفن)، دور الكلمة في اللغة ، تر: كمال بشر ، مكتبة الشباب ـ القاهرة ، 1975. صـ62.

(2) أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ62. وينظر أيضًا: Ogden (C. K) & Richards (I. A), Meaning of Meaning, a Harvest book, Harcourt, Brace & World, Inc, New York, first published, 1923. P: 142-143.

(3) ناصف (مصطفى)، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس – بيروت، ط 2، 1981م. صـ70.

(4) أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ67.

الخصائص لا تدرس دفعة واحدة بل لابد من تناولها على مراحل ومستويات مختلفة»[1]. وهذان التعريفان جزئيان؛ فالأثر النفسي أو الخصائص ليست سوى جزء من المعنى الذي يشمل كل ما تنتجه العلاقة بين أركان العلامة (الحدث الكلامي).

وعرفه بعضهم بمجموع العلاقات بين مختلف مستويات المعنى. فعند (جون ليونز John lyons) أن «المعنى عبارة عن مزيج من العلاقات السياقية والصوتية والنحوية والمعجمية والدلالية».[2] ولكن هذه المستويات لا تنتج إلا عن طريق علاقة أخرى هي المسؤولة عن تشكيل الحدث اللغوي؛ فالعلامة التي تشكل الحدث اللغوي تتكون من دال ومدلول تربطهما علاقة أو فكرة ذهنية. وهي المعنى عند (أولمان Ullmann) فهو يرى أن المعنى يتكون من العلاقة الآتية: اللفظ = الدال + الفكرة = المدلول، فـ «المعنى هو علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول، علاقة تمكن كل واحد من استدعاء الآخر»[3]. فالمعنى على ذلك؛ هو الحالة التي تنتجها العلاقة بين طرفي العلامة، الدال والمدلول.

وبناءً على تطور مفهوم العلامة في السيميائيات الحديثة من ثنائية إلى ثلاثية الأركان؛ بحيث أصبحت العلامة تتكون من دال/ ممثل، ومدلول/ موضوع، ومؤول؛ فإنه يمكن تعريف المعنى بأنه: الفهم الناتج عن حركة السيرورة الدلالية (السميوزيس) للعلامة. أو هو الحالة التي تنتجها إحالة ممثل على موضوع عبر مؤول بعد استنفاد العلامة طاقتها الدلالية.

وقد اختلط مفهوم المعنى بمفاهيم أخرى؛ لاقترابه منها، كالدلالة والتفسير والتأويل، والتفريق بين هذه المصطلحات يصعب على كثير من الدارسين؛ لذا لابد من الوقوف عندها والتفريق بينها.

---

(1) أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ67.

(2) الكراعين (أحمد نعيم)، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات – بيروت – لبنان، ط 1، 1413هـ – 1993م، صـ91.

(3) الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، مرجع السابق، صـ 56.

المعنى والدلالة:

اختلف العلماء في معنى الدلالة، فيرى الزَّرْكَشِي أن «الصَّحِيحُ أنها كَوْنُ اللَّفْظِ بِحَيْثُ إذَا أُطْلِقَ فَهِمَ منه الْمَعْنَى من كان عَالِمًا بِوَضْعِهِ».(1) وقيل هي «كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول».(2)

وقد اختلف القدماء في هل المعنى هو الدلالة نفسها أم لا؟

فـ «قال ابن سِينَا إنَّها نفس الفهم».(3) وهو يعني بالفهم: المعنى. وقد رد بـ «أَنَّ الدَّلَالَةَ غَيْرُ الْفَهْمِ لِصِحَّةِ قَوْلِنَا فَهِمْت الْمَعْنَى لِدَلَالَةِ اللَّفْظِ عَلَيْهِ».(4) ورُدَّ أيضًا «بِأَنَّ الدَّلَالَةَ نسبة مخصوصة بين اللفظ والمعنى. ومعناها موجبيته تخيل اللفظ لفهم المعنى، ولهذا يصح تعليل فهم المعنى من اللفظ بدلالة اللفظ عليه، والعلة غير المعلول، فإذا كانت الدلالة غير فهم المعنى من اللفظ لم يجز تفسيرها به. وأجيب: بأن التعليل قد يكون مع الاتحاد كما في كل حد مع محدوده نحو هذا إنسان لأنه حيوان ناطق. ورجح آخرون التفسير الثاني بأن اللفظ إذا دار بين مخاطبين، وحصل فهم السامع منه قيل: هو لفظ ذلك، وإن لم يحصل قيل: ليس بذلك، فقد دار لفظ الدلالة مع الفهم وجودا وعدما، فدل على أنه مسمى الدلالة. ويتلخص من هذا الخلاف خلاف آخر في أن الدلالة صفة للسامع أو اللفظ؟ والصحيح الثاني. وينبغي أن يحمل كلام ابن سينا على أن مراده بالفهم الإفهام، ولا يبقى خلاف، والفرق بينهما: أن الفهم صفة

---

(1) الزركشي (بدر الدين محمد)، البحر المحيط في أصول الفقه، دار الكتبي – الجيزة – مصر، ط1، 1414هـ - 1994م. 2/ 268.

(2) الجرجاني (علي بن محمد الشريف)، التعريفات، تح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط 1، 1403هـ -1983م. صـ104.

(3) الزركشي، البحر المحيط، مرجع سابق، 2/ 268.

(4) الرصاع (محمد بن قاسم الأنصاري)، الهداية الكافية الشافية لبيان حقائق الإمام ابن عرفة الوافية. (شرح حدود ابن عرفة)، المكتبة العلمية - بيروت، ط 1، 1350هـ. صـ467.

السامع، والإفهام صفة المتكلم، أو صفة اللفظ على سبيل المجاز، وهذه دلالة بالقوة. أما الدلالة بالفعل فهي إفادته المعنى الموضوع له (...) وهي على القولين غير الدلالة باللفظ، لأن الدلالة باللفظ هي الاستدلال به، هو استعماله في المعنى المراد، فهو صفة المتكلم، والدلالة صفة اللفظ أو السامع».[1]

والذي يُلَاحَظُ من النصوص السابقة أن أغلب علماء العرب القدماء لم يرتضوا بالقول القائل بأن الدلالة هي المعنى نفسه، ولكنهم فرقوا بينهما، وردوا على القائلين بالاتفاق بأن الدلالة علة الفهم (المعنى) فكيف يصير الشيء وعلته شيئًا واحدًا في الوقت نفسه.

ولا يفرق كثير من علماء الدلالة المحدثين بين المعنى والدلالة، فيستخدمون المصطلحين للشيء نفسه، فأحمد مختار عمر في كتابه (علم الدلالة) لا يفرق في استخدامه بين الدلالة والمعنى، وكذلك فعل منقور عبدالجليل في كتابه (علم الدلالة)، وإبراهيم أنيس في (دلالة الألفاظ) وموريس أبو ناضر في (إشارة اللغة ودلالة الكلام).

إلا أننا نجد من يفرق بينهما لاعتبارات مختلفة، فالدكتور فايز الداية يفرق بينهما تفريقًا بسيطًا، فيقول في معرض كلامه عن تفضيل مصطلح الدلالة على مصطلح المعنى: «آثرنا كذلك ترك مصطلح (المعنى) لأن فيه عمومًا من جهة، ومن جهة أخرى لا تعين على اشتقاقات فرعية مرنة نجدها في مادة الدلالة».[2] فهو يرى أن الفرق بينهما يكمن فقط في أن المعنى أعم وأشمل من الدلالة.

وهناك من يفرق بينهما، فيجعل المعنى هو قصد المؤلف، والدلالة هي العلاقة بين هذا القصد وغيره. «فالمعنى الذي يمثله نص هو ما يعنيه المؤلف باستعماله متوالية من الأدلة الخاصة، أي أنَّ هذه الأدلة تمثل المعنى. أما الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى

---

(1) الزركشي، البحر المحيط، مرجع سابق، 2/ 268-269.

(2) الداية (فايز)، علم الدلالة العربي، دار الفكر – دمشق، ط 2، 1996، صـ9.

والشخص أو المفهوم أو الوضع، أو أي شيء يمكن تخيّله». [1] أي أن الدلالة شيء يوصل إلى المعنى، وليس المعنى نفسه.

ومن فرق بينهما الدكتور هادي نهر وملخص كلامه أن المحدثين انقسموا في هذه القضية إلى عدة آراء:

1. فريق يرى أن مصطلح الدلالة ومصطلح المعنى مترادفان.
2. فريق يرى أن المعنى أعم من الدلالة؛ لأن الدلالة مقتصرة على اللفظة المفردة.
3. فريق يرى أن الدلالة أعم من المعنى؛ لأن كل دلالة تتضمن معنى وليس كل معنى يتضمن دلالة فبينهما عموم وخصوص. [2]

ثم رجح الرأي الثالث فقال: «على الرغم من أن مصطلح الدلالة عندنا أوسع وأشمل من مصطلح المعنى، إذ يدخل ضمن الدلالة الرموز اللغوية (الألفاظ) وغيرها من أدوات الاتصال كالإشارات والرموز والعلامات ونرى أن الفرق بينهما مما يهتم به دارسو الدلالة وواضعو المناهج». [3]

ونجد إشارة للتفريق بينهما عند الدكتور صلاح الدين حسنين، الذي يرى أن الدلالة تنتمي للغة (مصطلح سوسير) أو الكفاءة (مصطلح تشومسكي)، والمعنى ينتمي للكلام (مصطلح سوسير) أو الأداء (مصطلح تشومسكي). [4] وهذا هو الفارق الرئيسي بين الدلالة والمعنى، فالمعنى هو الاستعمال الفردي للدلالة، أي أن الدلالة هي ما يفرضه المجتمع، أما المعنى فهو ما يفهمه المتلقي. فتصبح الدلالة على ذلك هي «مستوى المعنى قبل تحققه سياقيًا في مقام التخاطب». [5] أي أنها «المعنى في

---

(1) مفتاح (محمد)، مجهول البيان، دار توبقال ـ المغرب، 1990، صـ105.

(2) نهر (هادي)، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع - إربد - الأردن، ط 1، 1427هـ / 2007م، صـ28.

(3) نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، مرجع السابق، صـ29.

(4) حسنين (صلاح الدين)، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب – القاهرة، ط 1، 2005م صـ12.

(5) يونس (محمد)، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي - بيروت، ط 2، 2007م.صـ 8.

حالات التحول، أي أنها المعنى زائد الوظيفة، أو اشتغال المعنى في مواقف ووضعيات معينة. المعنى عند اللسانيين هو مادة الأشكال السيميائية، والدلالة هي تمفصل المعنى في وضعية خطابية، تشتغل بوصفها نشاطاً إدراكياً، تسنده قصدية معينة»(1).

ويمكن أن ينظر إلى هذا التفريق على أنه أفضل ما قدم للتعريف بين الدلالة والمعنى؛ فالدلالة هي ما يوصل إلى المعنى أو يهدي إليه. وعلى ذلك، «فالدلالة إذن إشارات وعلامات حسية ومعنوية تهدي إلى المعنى وتوحي به، وقد تكون هذه الدلالة حركة أو حرفًا أو كلمة أو صيغة أو تركيبًا أو سياقًا أو غير ذلك مما يدل على المعنى، فالقول بأن الدلالة هي المعنى كلام يفتقر إلى الدقة لأنّ الدلالة غير المعنى».(2) أما التفريق بين دلالة اللفظ ومعناه، فالراجح أن دلالته هي ما وضع له أو دلالته المعجمية، أما معناه فهو ما يفهم منه عند استخدامه في سياق أو موقف معين. إن هذا يعني التمييز بين دلالة الكلمة الوضعية أو دلالتها المعجمية، وبين المعنى الذي تكتسبه بفعل الاستخدام في سياق وظروف معينة. «ومع ذلك نحن في حاجة إلى التمييز بين ما قد يبدو أنه معنىٍ عاديًا للكلمة أو للجملة ومعناها الذي تكتسبه في ظروف خاصة محددة، وهذا بالضبط هو التمييز بين معنى الكلمة المعجمي في مقابل المعنى الناتج عن الاستخدام أو هو كما اقترح بعض الفلاسفة واللغويين هو التمييز بين الدلالة والتداولية».(3) وهو ما يعني التمييز بين الدلالة بوصفها صفة مستقرة للكلمة، والتداولية بوصفها تمظهرًا للمعنى الذي تقود إليه الدلالة.

---

(1) يوسف (الأطرش) المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، ضمن كتاب (أعمال الملتقى الوطني الرابع، السيمياء والنص الأدبي 15-16 إبريل 2002)، منشورات جامعة بسكرة - الجزائر. صـ145.

(2) الخالدي (كريم حسين)، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان - الأردن، ط 1، 1427هـ - 2006م. صـ16.

(3) حسنين، الدلالة والنحو، مرجع سابق، صـ١٣.

وهناك مفاهيم أخرى تنتمي إلى حقل الدراسات النقدية الحديثة تتقاطع مع مفهوم الدلالة، من قبيل (الوظيفة السمبائية) عند (يالمسليف)، و(السميوز) عند (بورس)[1] و(الاندلال) عند (بارث). وكلها مفاهيم تدل على السيرورة الدلالية والشروط التي ينتج ضمنها المعنى؛ فالدلالة هي (سيرورة لإنتاج المعنى) من خلال تحويل المعنى من طابعه المادي إلى أشكال مضمونية تدرك ضمن السياقات المتنوعة.[2] فكل هذه المصطلحات تتداخل مع مصطلح الدلالة من حيث أنها تدل على العملية (السيرورة) التي تؤدي إلى المعنى.

المعنى والتأويل:

قد يفهم من قول بعض القدماء والمحدثين (تأويل كذا هو كذا) أو (تفسير كذا) أن التأويل والتفسير هو المعنى، والحقيقة أن المعنى غير التأويل والتفسير والبيان، فكل واحد من هذه المصطلحات له دلالته المستقلة، وهي تختلف عن المعنى، وإن ارتبطت معه في العملية التواصلية.

التأويل «تفعيل من أوَّل يُؤَوِّل تأويلاً وثُلاثِيُّه آل يَؤُول أي رجع وعاد (...) قال أبو منصور يقال ألُتُ الشيءَ أؤُوله إذا جمعته وأصلحته فكان التأويل جمع معاني ألفاظ أشكَلَت بلفظ واضح لا إشكال فيه».[3] وهو «في الأصل: الترجيع. وفي الشرع: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقًا للكتاب والسنة، مثل قوله تعالى: ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ {الأنعام: ٩٥} إن أراد به إخراج

---

(1) اسم Peirce يكتب وينطق بالعربية "بورس". وقد نبه على ذلك سعيد بنكراد، وذكر أن الدارسين الغربيين يشددون على ذلك. وقد التزم بعض الدارسين العرب بهذا، ولم ينتبه البعض الآخر؛ فيكتبونها "بيرس".

ينظر: بنكراد (سعيد)، السيميائيات والتأويل "مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 2005. صـ 11.

(2) بنكراد (سعيد)، معجم السيميائيات، موقع الكاتب http://www.saidbengrad.net/dic/index.htm

(3) ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 11/ 33، مادة (أول).

الطير من البيضة كان تفسيرًا، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكافر، أو العالم من الجاهل، كان تأويلًا.»[1] فالتأويل على ذلك، إرجاع المعنى إلى أصله ومقصوده، وهو ما يتطلب صرف اللفظ عن ظاهره. فالبحث عن المسوغات (القرائن) هي التأويل، وما ينتج عن ذلك هو المعنى. وبذلك يصبح التأويل غير المعنى.

والتأويل عند المحدثين «هو فن تأويل النصوص في سياق مخالف مؤلفيها وجمهورها الأولي، بهدف اكتشاف أبعاد جديدة».[2] وقد فرقوا بين التأويل والبيان، فذكروا أن التأويل ما يذكر في كلام لا يفهم منه معنًى محصل في أول وهلة، والبيان ما يذكر فيما يفهم ذلك لنوع خفاء بالنسبة إلى البعض.[3]

والتأويل غير التفسير وإن كان بعض القدماء يرى أنهما شيء واحد فقال صاحب القاموس: «التفسير والتأويل واحد، أو هو كشف المراد عن المشكل، والتأويل رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر».[4] وقد جمع صاحب تاج العروس أقوال القدماء في الفرق بين التأويل والتفسير، قال: «التَّفسيرُ: شرح ما جاء مجملا من القصص في الكتاب الكريم، وتقريب ما تدل عليه ألفاظه الغريبة، وتبيين الأمور التي أنزلت بسببها الآي. وأما التأويل: فهو تبيين معنى المتشابه، والمتشابه: هو ما لم يقطع بفحواه من غير تردد فيه، وهو النص. وقال الراغب: التأويل: رد الشيء إلى الغاية المرادة منه قولا كان أو فعلا. وفي جمع الجوامع: هو حمل الظاهر على المحتمل المرجوح، فإن حُمِلَ لدليل فصحيح، أو لما يظن دليلا، ففاسد، أو لا لشيء، فلعب لا تأويل. قال ابن الكمال: التأويل: صرف الآية عن معناها الظاهر إلى معنى تحتمله، إذا كان المحتمل

---

(1) الجرجاني، التعريفات، مرجع سابق، صـ50.

(2) بغورة (الزاوي)، الفلسفة واللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، ط 1، 2005م. صـ126.

(3) الجرجاني، التعريفات، مرجع سابق، صـ47.

(4) الفيروزآبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 8، 1426هـ - 2005م. صـ456. مادة (فسر).

الذي تصرف إليه موافقا للكتاب والسنة، كقوله: يخرج الحي من الميت إن أراد به إخراج الطير من البيضة، كان تأويلا، أو إخراج المؤمن من الكافر، والعالم من الجاهل، كان تأويلا. وقال ابن الجوزي: التفسير: إخراج الشيء من معلوم الخفاء إلى مقام التجلي، والتأويل: نقل الكلام عن موضعه إلى ما يحتاج في إثباته إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ. وقال بعضهم: التفسير: كشف المراد عن اللفظ المشكل، والتأويل: رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر».[1]

يفهم مما سبق أن التأويل عند القدماء ترهين وتحديد إحدى المعاني المحتملة، وهو ما يتطلب عملية استدلالية لإثبات صحة الترهين والتحديد. والتفسير عملية شرح المعاني المشكلة ولا يحتاج إلى ترهين أو عملية استدلالية؛ لأن المعنى واحد ولكنه مبهم. والبيان زيادة إيضاح وتفصيل.

وإذا كان التأويل عند القدماء هو تحديد المعنى الصحيح بعملية استدلالية؛ لكي لا يفهم النص فهمًا خاطئًا، فإنَّ هذا ما ارتأته الدراسات الحديثة. فـ«إذا كان التأويل في نظر الدارسين المحدثين وعلى رأسهم (شلايرمخر)، هو فن تجنب سوء الفهم»[2]، فإن المعنى هو الفهم الجيد للنص، ويؤكد (ريكور Ricoeur) أن «التأول حالة خاصة من حالات الفهم».[3] فهي اجتهاد شخصي من المؤوِل يرى فيما ذهب إليه عملية توصله إلى المعنى الصحيح للنص.

فالتأويل آلية لفهم المعنى والحصول عليه، فهو يوصف بأنه من يقوم بتحويل المعنى (وهو ما زال عبارة عن انفعالات عقلية) إلى كتابة، وهو المسؤول عن تحويل

---

(1) الزَّبيدي (محمّد بن محمّد الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مجموعة من المحققين، دار الهداية، 28/ 33، مادة (أول).

(2) ريكور (بول)، النص والتأويل (من النص إلى الفعل)، تر: منصف عبد الحق، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد الرابع، صيف 1988م، صـ4.

(3) ريكور (بول)، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2006م. صـ64.

الكتابة إلى معنى. «الكتابة كلها – كما قلنا – نوع من الكلام المحول، وتحتاج علاماتها إلى أن تتحول ثانية إلى كلام ومعنى. ولأن المعنى قد خضع لنوع من التحول الذاتي خلال الكتابة، فإن هذا التحول هو المهمة التأويلية الحقيقية».(1) وإذا كان المعنى هو الفهم، والتأويل هو النشاط أو الآلية التي يتم بها الفهم، فـ«إن النشاط التأويلي الواحد لا يعني القراءة الواحدة بالضرورة، بل هو تكامل مجموعة قراءات تتظافر فيما بينها لتحصّل معنى أو معاني تزداد عمقًا، وتتجه لنحو تعيين مستويات مختلفة من الفهم».(2) فالنشاط التأويلي الواحد قد يضم مجموعة من القراءات (الرأسية) تشكل مستويات المعنى، وتتجه لنحو عمق النص. فالقراءات تشكل نشاطًا تأويليًا يكون هو أداة فهم النص. ولأن الفهم هو المعنى، فإن النشاط التأويلي هو أداة الكشف عن المعنى.

فالمعنى هو نتيجة للعملية التأويلية التي يستخلصها القارئ من النص عن طريق آليات معينة يجب أن تتوفر للعملية التأويلية، وخصائص معينة للقارئ، عند ذلك «يقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستنطاق دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء الفراغات للوصول إلى تأويل النص انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية».(3) فالتأويل بعبارة بسيطة هو قراءة معينة، واستدلالات على حالة فهم خاصة؛ تؤدي إلى فهم خاص للنص. فالتأويل هو القراءة والمعنى هو الفهم الناتج عنها، والتأويل هو المقدمات والقضايا والاستدلالات، والمعنى هو النتائج.

---

(1) نيوتن (ك. م)، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث – القاهرة، ط 1، 1996م. صـ111.

(2) مداس (أحمد)، مفهوم التأويل عند المحدثين، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خضير ـ بسكرة ـ الجزائر، العدد: الرابع، 2009م. صـ201.

(3) بوجلال (سليمة)، ميلاد المعنى في فهم القارئ، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة – الجزائر، عدد خاص، 2012م. صـ35.

ومحصلة القول فيما ذُكر – في تصوري – أن التأويل غير التفسير والبيان؛ فالتفسير آلية لفهم النص من أول قراءة وشرحه، أي أنه طريقة في فهم النصوص المباشرة والتقريرية. أما البيان فهو آلية لفهم ما يلتبس على البعض من القراءة الأولى، فهو توضيح لبعض أجزاء النص التي لا يفهمها بعض القراء. أما التأويل فهو آلية لفهم النص بسبر أغواره، وتحليل بنياته، والغوص في بنيته العميقة، فهو آلية متطورة لفهم النصوص تقوم على أدوات إجرائية معينة. وباستطاعتنا أن نرتب آليات الفهم على النحو الآتي: التفسير ثم البيان ثم التأويل. وهذه الأشياء تختلف عن المعنى؛ لأن المعنى هو نتيجة أو حصيلة ممارسة القارئ إحدى هذه الآليات على النص.

2. مفهوم الإيحاء:

2.1. الإيحاء لغةً:

الإيحاء «إلقاء المعنى في النفس بخفاءٍ وسرعة»[1]. وكل المعاني الواردة في المعاجم العربية تشير إلى هذا المعنى من قريب أو من بعيد. ففي معجم (العين): «زكريا أوحى إلى قومه، أي: أشار إليهم. والإيحاء: الإشارة. قال: فأَوْحَتْ إليها والأَنامِلُ رُسْلُها»[2]، «والإِيحَاءُ: الإِيمَاءُ والإِشَارَةُ، وقال في قصة زكريا: ﴿ فَأَوْحَىٰٓ إِلَيْهِمْ أَن سَبِّحُوا۟ ﴾ [مريم: 11]، أي أومأ إليهم وأشار».[3] و«يقال وَحَيْتُ إلى فلان أحي إليه وَحْيًا وأَوْحَيْتُ إليه أُوحِي إيحاءً إذا أشرت إليه وأَوْمأتَ».[4] وإنما فسَّر الإيحاء بالإشارة والإيماء لما فيهما من الخفاء وتكثيف الدلالة.

---

(1) الجرجاني، التعريفات، مرجع سابق، صـ 40.

(2) الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، تح: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط 1، 2003م –1424هـ، 4/ 353، مادة (وحي).

(3) ابن دريد (محمد بن الحسن)، جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين – بيروت، ط 1، 1987م، 1/ 576.

(4) ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 15/ 381.

ويبدو - مما سبق - أن الإيحاء في المعاجم العربية يتضمن صفتي الخفاء او الإسرار والسرعة، بل إن هذا هو الأصل فيه. فـ «أصل الإيحاء أن يُسِرّ بعضهم إلى بعض كما في قوله تعالى ﴿ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ ٱلْقَوْلِ غُرُورًا ﴾ [الأنعام: ١١٢] هذا أصل الحرف ثم قصر أوحاه على معنى (الهمه) وقال أبو اسحق أصل الوحى في اللغة إعلام في خفاء؛ ولذلك صار الإلهام يسمى وحيا؛ قال الأزهري وكذلك الإشارة والإيماء يسمى وحيا الكتابة تسمى وحيا، وقوله عز وجل ﴿ وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَن يُكَلِّمَهُ ٱللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ مِن وَرَآيِ حِجَابٍ ﴾ [الشورى: 51] معناه إلا أن يوحى إليه وحيا فيعلمه بما يعلم البشر أنه أعلمه إما إلهامًا أو رؤيا وإما أن ينزل عليه كتابًا كما أنزل على موسى أو قرآنا يتلى عليه كما أنزله على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم. وكل هذا إعلام وإن اختلفت أسبابه والكلام فيه. وقال الراغب أصل الوحى الإشارة السريعة، وذلك يكون بالكلام على سبيل الرمز والتعريض، ويكون بصوت مجرد عن التركيب، وبإشارة بعض الجوارح وبالكتابة وغير ذلك. ويقال للكلمة الإلهية التي تلقى إلى أنبيائه وأوليائه وحى».[1] وقد أرجع هذا النص أصل الإيحاء إلى الإسرار، والإعلام في خفاء، والإشارة السريعة. وبسببٍ من الإسرار والخفاء والسرعة عدُّوا الإلهام والإشارة والإيماء والكتابة وحيًا.

وكل ما ذكره الزبيدي يؤكد ما ذُكِرَ سابقًا مِن أن أصل الإيحاء هو إلقاء للمعاني بشرط الخفاء والسرعة. وهو ما يؤكد عليه صاحب (المُغرِب) بقوله: «(الْإِيحَاءُ) والوحي إعلام في خفَاءٍ، وعن الزَّجَّاجِ (الْإِيحَاءُ) يُسَمَّى وَحْيًا يُقَالُ (أَوْحَى إلَيْهِ وَوَحَى) بمعنى أَوْمَأَ (وَالْوَحَى) بِالْقَصْرِ وَالْمَدِّ السُّرْعَةُ ومنه (مَوْتٌ وَحِيٌّ) (وَذَكَاةٌ وَحِيَّةٌ) سَرِيعَةٌ

---

(1) الزَّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، معجم سابق، 40/ 171.

وَالْقَتْلُ بالسيف، (أَوْحَى) أيْ أَسْرَعَ وَقَوْلُهُمْ السُّمُّ يَقْتُلُ إلَّا أنَّهُ (لَا يُوحِي) صَوَابُهُ لَا يَحِي (مِنْ وَحَى الذَّبِيحَةَ) إِذَا ذَبَحَهَا ذَبْحًا وَحِيًا وَلَا يُقَالُ أَوْحَى».[1]

ومما سبق يتبين لنا أن أصل الكلمة (إيحاء) و التي ينسب إليها مفهوم (الإيحائي) تدل غالبا على المعاني التالية: (الإشارة، الإيماء، الرمز، الإلهام، الاسرار، الإعلام في خفاء، السرعة). وإذا تدبرنا النصوص والمعاني السابقة استطعنا أن نصيغ منها معنى جامعاً للإيحاء في اللغة، يكون مشتملا على كل العناصر السابقة .

فالإيحاء: «إلقاء معنى من المعاني في النفس بسرعة وخفاء».[2] فهذا التعريف يشمل ثلاثة أركان، هي:

- إلقاء المعنى (إلهام ، إعلام).
- الخفاء (الإشارة ، الإيماء ، الرمز ، القول في خفاء).
- السرعة (الإيماء ، السرعة) «ولتضمن السرعة قيل للأمر وحي وذلك بكون الكلام على طريق الرمز والتعريض»[3].

2.2. الإيحاء اصطلاحًا:

مفهوم الإيحاء شائكٌ وغامضٌ، ومائعٌ في الوقت نفسه؛ وذلك بسبب وجود هـذا المصطلح في كـثير مـن المجـالات والتخصصـات. «لقـد اسـتعير مفهـوم الإيحـاء مـن اللسانيات، وغزا ميادين كثيرة ولاقى نجاحا كبيرًا إلى الحد الـذي جعـل مـن اسـتعماله يطال الأسلوب الصحفي ذاتـه. إن هـذا النجـاح يعـد تكريسـا بـاهرا لكلمـة تقنيـة في

---

(1) المُطَرِّزيّ (ناصر بن عبد السيد أبى المكارم)، المغرب، تح: محمود فاخوري وعبدالحميد مختار، مكتبة أسامة بن زيد ـ حلب ـ سوريا، ط 1، 1979م، 2/ 344-345.

(2) قلعجي، و قنيبي، معجم لغة الفقهاء، معجم سابق، صـ98.

(3) المناوي (بعبد الرؤوف بن تاج العارفين)، التوقيف على مهمات التعاريف، عالم الكتب - القاهرة، ط 1، 1410هـ-1990م صـ67.

أصلها».[1] ومفهوم الإيحاء قديم عرفته الفلسفة السكولائية[2]، كما عرفته اللسانيات، ومنها انتقل إلى السميولوجيا والسيميائيات الحديثة. «إن هذا النجاح محير حقا، بل يمكن القول، ونحن نعاين انتشاره الكبير هذا، لو لم تكن هذه الكلمة موجودة لوجب إيجادها»[3].

وقد تعددتْ تعريفات مصطلح الإيحاء، كما تعددتْ استعمالاته، ومع هذا النجاح، فإن البحث يُدعِّم ذلك القلق المتزايد والموجود عند بعض الدارسين من الاستخدامات الكثيرة والفضفاضة في أغلبها للفظ الإيحاء. وهو ما يجعلنا نتساءل «ألا يؤدي الاستعمال المفرِط لهذه الكلمة إلى الإساءة إليها؟ إن هذه الملاحظة تثير الانتباه والقلق في الوقت ذاته، فلا يسعنا أمام هذه التعاريف المتعددة والمختلفة لكلمة إيحاء إلا أن نشاطر (مارتيني) رأيه حين يقول: (ليس من السهل أن نحدد بدقة كل الحقول الدلالية التي تشملها كلمة إيحاء)»[4]. ولذلك يجب أن أشير إلى أن هذه الدراسة ليست معنية بتتبع هذه الاستعمالات المختلفة، فالإيحاء الذي تبحث فيه هذه الدراسة ليس هو الإيحاء العاطفي، أو الإيحاء الاجتماعي أو الانعكاسي أو ...الخ، ما لم تكن هذه الإيحاءات مؤسسة على الانفعال الفكري الذي يفهم من أصداء العلامات. وترى الدراسة أن الإيحاء بهذا المعنى هو الأصل في معناه (المعجمي والاصطلاحي)، وأن الاستخدامات الأخرى هي معان دخيلة وفضفاضة. إن الدراسة تسعى جاهدةً في

---

(1) مولينون (جان)، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، تر: سعيد بنكراد، مجلة نوافذ، عدد:30، ديسمبر 2005م. ص60-61.

(2) نسبة إلى الفلسفة السكولائية، وهي: التعاليم الفلسفية التي كانت تعطى في المدارس الكهنوتية والجامعات الأوروبية بين القرنين العاشر والسابع عشر، والتي جاء ديكارت لكي يقضي عليها ويدشن فلسفة جديدة. وبمعنى آخر: هي تطويع الفلسفة اليونانية لكي تتلاءم مع مبادئ العقيدة المسيحية. ينظر: صالح (هاشم)، مدخل إلى التنوير الأوروبي، دار الطليعة للطباعة والنشر ورابطة العقلانيين العرب، ط: 2، 2007م. ص39.

(3) مولينون، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، مرجع سابق، ص61.

(4) مولينون، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، مرجع سابق، ص61.

محاولةٍ منها لتتبع هذا النوع من الإيحاء، وصياغة مصطلح للمعنى الإيحائي مبني عليه، من خلال تتبع تعريفات السابقين لهذا النوع من الإيحاء.

وقد قدم (مولينون) عرضًا لتحولات مفهوم الإيحاء عبر مساره التاريخي في الدراسات الأوروبية، بدءًا بالفلسفة السكولائية، مرورًا بالنحو العقلاني والمنطق الصوري، وصولًا إلى اللسانيات والسيميائيات. ويعترف (مولينون) بالغموض الذي يكتنف مصطلح الإيحاء ويحاول تفسيره بقوله: «ولعلنا بهذا العمل نستطيع أن نبين أن الغموض الذي يكتنف هذا المصطلح يكمن في وجود حقائق وقضايا متنوعة تغطيها نفس الكلمة».[1] وهو ما جعل من القبض على تعريف محدد للإيحاء من الصعوبة بمكان، فبعد تتبعه لتاريخ هذا المفهوم يرى «أن المعنى الأصلي لكلمة (إيحاء) قد ضاع، ليتم استبداله شيئاً فشيئًا بالمعنى الذي نمنحه إياه اليوم».[2] ويختصر (تودوروف) استخدامات المصطلح في التراث اللساني والمنطقي الأوروبي في استخدامين أساسيين: الأول: منقول عن (جيمس ميل) ويساوي الدلالة الهامشية (Connotation) الذي يقابل المعنى الأساسي (Denotation). والآخر: منقول – كذلك – عن (جيمس ميل) ومشهور في مؤلفات (بلومفيلد)، والإيحاء هنا يعني: التعالق الثابت لدلالة مشتقة وهي ثانوية بالنسبة إلى الدلالة الأساسية.[3] وفي النقد السوسيولوجي كان الإيحاء مساويًا للمعادل الموضوعي، والذي يساوي القيمة السياسية أو الاجتماعية للعلامة.[4] وقد دخل مصطلح الإيحاء إلى السيميائيات على يد (هيلمسلف) و(بارث) وغيرهما، وتم تحميله بمعانٍ جديدة.

---

(1) مولينون، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، مرجع سابق، صـ62.

(2) مولينون، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، مرجع سابق، صـ89.

(3) ينظر: تودوروف (تزيفتيان)، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري – حلب، 1996م. صـ25.

(4) ينظر: مولينون، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، مرجع سابق، صـ105.

وقد قدم التولجي ثلاثة تعريفات للإيحاء هي: «1ـ محاولة تأثير الكاتب بالآخرين عن طريق وسيلة محددة. 2ـ انتقال فكرة إلى الكاتب عن طريق ومضةٍ أو فكرةٍ أخرى، تندفع إلى ذاكرته فجاةً فيهتبلها فرصةً ليكتب عنها. 3ـ نصٌ أدبي فني يوحي بأفكار أكثر مما يعرضها، ويدركها القارئ أو المشاهد».[1] وكأنه يقدم تعريفًا للإيحاء مفصل الأجزاء يبدأ بفكرة تلوح في ذهن الكاتب، ليكتبها في نص بحيث تكون خفيةً لا يستطيع أي قارئ أن يدركها؛ لأن النص لا يعرضها، بل يخفيها في أعماقه، والكاتب يقوم بهذا محاولةً منه للتأثير في الآخرين.

وفي المعجم الفلسفي الإيحاء: Suggestion «إثارة فكرة أو نزوع أو حركة لدى شخص بمجرد إشارة أو توجيه من دون أمر أو نهي أو حجة أو إقناع ويكون مقصودًا وغير مقصود».[2] ويحدده أكثر عندما يعرف (موحٍ Suggestive)، فهو «ما يوحي بمعنى أو يبعث على التفكير، ومن الإشارات والكتب ما هو إيحائي».[3] فقد ربطه بما تثيره العلامات من معاني، كما ربطه بما تثيره في الفكر من انفعال فكري.

والإيحاء من حيث المفهوم، هو «إشارة إلى معنى غير مباشر بطريق التلميح والتعريض والكناية والرمز، وما تحمله الكلمات من تاريخ نفسي أو دلالي، يفضي إلى معان وصور في ذهن المتلقي، بطريق التذكر والتداعي، هي غير المعاني الحرفية التي تدل عليها هذه الكلمات»[4]. وأصحاب النحو العقلاني يرون أن اللفظ الإيحائي هو الذي «يحيل في ذات الوقت على دلالته الخاصة، ويحيل على دلالة أخرى غامضة يمكن

---

(1) التولجي (محمد)، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط 2، 1999م. 147/1

(2) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية – القاهرة، 1983م. صـ28.

(3) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، معجم سابق، صـ196

(4) جمعي (الأخضر)، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، 1999م، صـ537-538.

أن نطلق عليها إيحاء، ذلك الشيء الذي صيغتْ الدلالة الأولى من أجله».[1] وهذه التعريفات قريبة مما البحثُ بصدده، فاللفظ يمتلك إلى جانب معناه المباشر، معنىً آخر غامضًا، هو المقصود؛ لأن المعنى الأول صيغ من أجله.

ومن تعريفات الغربيين للإيحاء تعريف (دائرة المعارف البريطانية الجديدة)، فقد عرفت الإيحاء بأنه «المعنى المرتبط بالكلمة أو العبارة بمعزل عن معناها الأساسي»، ويبدو أن مصطلح (الإيحاء) بهذا المعنى هو المرادف التقريبي لمصطلح الدلالة الهامشية.[2]

ويعرفه قاموس السيميوطيقا (Dictionary of Semiotics) بأنه «دلالة تشير إلى إجراء تكتسب العبارة بواسطته - بالإضافة إلى المعاني المخصصة لها في المعجم (المعنى الأساسي) - أهمية إضافية ناجمة عن السياق الذي يتم استعمالها فيه. وبهذا المعنى، فإن الدال (الأبيض)، بعيد عن معناه المعجمي المتعلق باللون قد يشير الى دوال مثل الرغبة، الغياب، الروحانية، الموت وغيرها، اعتمادا على ظروف استعماله. والتمييز بين المعنى الإيحائي والمعنى المعجمي الحرفي يتصف - في كثير من الأحيان - بالضبابية».[3] وبذلك فالإيحاء اكتساب العبارة معنى جديدًا ناجمًا عن الاستعمال في سياق معين، بحيث يبعد عن المعنى المعجمي، ويصبح مفتوح الدلالة، فيختلف تأويله من قارئ إلى آخر.

ومن تعريفات الغربيين تعريف (مارتينيه) الذي يرى أن الإيحاءات هي «كل ما في استعمال كلمة ما، مما لا تشمله تجربةُ جميع مستعملي تلك الكلمة في تلك اللغة»[4]. فالمعنى الإيحائي – على ذلك – معنى خفي للكلمة لا يعرفه كل

---

(1) مولينون، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، مرجع سابق، صـ63.

(2) جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، مرجع سابق، صـ183

(3) Martin (Bronwen) and Ringham (Felizitas), Dictionary of Semiotics, Cassell - London and New York, First published, 2000. P42 - 43

(4) يونس، المعنى وظلال المعنى، مرجع سابق، صـ184.

مستخدميها، مما يعني أن المبدع استخدم شيئًا ما في هذه الكلمة استخدامًا خاصًا بحيث يصبح المعنى مركزًا في ذلك الجزء من الدلالة. ويعرف (بلومفيلد) الإيحاء تعريفًا فضفاضًا وسكولوجيًا، فعنده أن إيحاء كلمة هو «كل ما تستطيع هذه الكلمة أن توحي به، أو تشير إليه، أو تستدعيه بطريقة واضحة أو غامضة عند مستعمليها».[1] وقد درس تحت الإيحاء كل أنواع الإيحاءات اللسانية. وإن كان قد سقط في المعنى المبتذل للإيحاء، وتخلى – في هذا التعريف – عن تصوراته الذهنية لصالح المعنى العاطفي والمبتذل للإيحاء.

وبالإضافة إلى التعريفات السابقة نجد تعريف (هنري لوفيغر) الذي يذكر بأن كلمة (إيحاء) قد أخذت معنى آخر عند علماء اللغة غير المعنى الذي استعمله (مل)، حيث أصبحت تدل على «أصداء العلامات الانفعالية والعقلية: عناصر انفعالية، إيحاءات ألهمتها الألفاظ المستعملة، قيم إضافية متصلة بالعلامة وملازمة لها بدون تغيرها»[2]. ويعد هذا التعريف أفضل تعريفات الإيحاء، فقد نصَّ على أن الإيحاء هو مجرد أصداء علامات، كما أنه أشار إلى الانفعال العقلي الذي يقوم عليه الإيحاء.

ومن الملاحظ أيضًا «أن هذا التعريف قد ميز بوضوح الإيحاء من الإحالة باستخدام كلمة (أصداء) التي تشير صراحة إلى أن الإيحاءات هي أصداء العلامات، وليست العلامة نفسها، خلافًا للإحالة التي لا تكون إلا العلامة نفسها، كما أنه لا يقصر الإيحاءات على الأصداء الانفعالية، بل يضيف إليها الأصداء العقلية، أي ما تستثيره العلامات من أفكار في ذهن المتلقي، وفي هذه النقطة يلتقي هذا التعريف مع تعريف (هارتمان) و (ستورك) الذي يقولان فيه: إن الإيحاء هو جانب المعنى لكلمة معينة أو مجموعة كلمات، المؤسس على المشاعر والأفكار التي تلوح في عقل المتكلم (أو الكاتب) والسامع (أو القارئ)»[3].

---

(1) مولينون، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، مرجع سابق، صـ70.

(2) يونس، المعنى وظلال المعنى، مرجع سابق، صـ184.

(3) يونس، المعنى وظلال المعنى، مرجع سابق، صـ184

ونلاحظ أن التعريفات السابقة قد ركزت على أن الإيحاء أصداء تثيرها العلامات، وهذه الأصداء هي عبارة عن مدلولات أو خانات تأويلية بعيدة عن المستوى التقريري للعلامة؛ لذلك فإن من ضمن التعريفات المقترحة للإيحاء بأنه: «مجموع الوحدات الثقافية التي يمكن لتعريف مفهومي للدال أن يشغلها (...) ومن هنا فهو مجموع الوحدات الثقافية التي يمكن للدال أن يثيرها في ذهن المتلقي».[1] فهو أصداء أو مدلولات تستدعيها العلامات وتثيرها في ذهن المتلقي.

3. المعنى الإيحائي: تحديد المفهوم:

3.1. تحديد المفهوم:

وبعد هذه التعريفات التي أوردتها للإيحاء، وهي تعريفات غير متفقة، وفضفاضة في أغلبها، «فإننا واعون بالصعوبات التي يطرحها تعريف دقيق للإيحاء»[2]. ومع ذلك فإنه لأجل الحصول على تعريف دقيق للمعنى الإيحائي ينبغي أن لا نخرج عن الإطار العام للتعريفات السابقة، والتي يمكن أن نستنتج منها الملاحظات الآتية:

1. الإيحاءات هي معانٍ زائدة على المعنى المركزي للكلمة أو العبارة، وهذه الفكرة نجدها في جميع التعريفات المذكورة التي تفاوتت بينها في وضوح الإشارة إليها.
2. الإيحاء، خلافاً للإحالة، ليس محل اتفاق بين متكلمي اللغة وهو ما صرح به (مارتينيه) ويمكن استنتاجه من بقية التعاريف .
3. بعض التعريفات تقصر الإيحاءات على المكونات العاطفية والتأثيرية، وهو ما فعله (لاينز)، في حين أن بعضها الآخر يدخل فيها كل ما توحي به الكلمة أو العبارة، وما تستثيره في الذهن من مشاعر وأفكار، ومن هذه التعريفات تعريف (لوفيغر) وتعريف (هارتمان) و(ستورك) اللذان اشتملا على هذه الفكرة صراحة. أما

---

(1) بريمي (عبدالله)، مطاردة العلامات بحث في سيميائيات شارل سندرس بورس التأويلية، الإنتاج والتلقي، دار كنوز المعرفة – عمّان – الأردن، ط 1، 2016م. صـ136.

(2) مولينون، الدلالة الإيحائية بين المنطق واللسانيات والسميولوجيا، مرجع سابق، صـ97.

تعريف (دائرة المعارف البريطانية)، وتعريف (مارتينيه) فيفهم منهما ضمناً دخول الأفكار في الإيحاءات لعدم تقييدها بالمشاعر أو العواطف والانفعالات.[1]

4. المعنى الإيحائي هو قسيم المعنى الهامشي أو الضمني، لكن هذا القول تعارضه أقوال أخرى – كما سأبينه لاحقًا – التي ترى أن المعنى الإيحائي هو جزء من المعنى الهامشي.

5. المعنى الإيحائي هو أصداء العلامات، فهو أصداء معنى اللفظ وليس معناه، وقد نصّتْ على هذا كثير من التعريفات السابقة. كما نصت بعضها على أن هذه الأصداء مؤسسة على الانفعال العقلي الذي يصاحب المبدع في عملية الإنتاج، ويصاحب المتلقي في عملية القراءة.

وقد عرَّف أحمد مختار عمر المعنى الإيحائي بأنه: «ذلك النوع من المعنى الذي يتصل بالكلمات ذات القدرة على الإيحاء نظراً لشفافيتها»[2]. وورد المعنى الإيحائي عند (بنعيسى) باسم المعنى المضمر، وهو يرى أنه «ذلك المعنى غير المصرح به في العبارة اللغوية المنطوق بها».[3]

والذي تطمأن إليه النفس – واستئناساً بما سبق من النقولات لعلماء اللغة العرب والغربيين قديماً وحديثاً – أن المعنى الإيحائي أحد مستويات المعنى وأنواعه، وهو قسيم المعنى الهامشي أو الضمني والمعنى الانفعالي، وأنه عبارة عن:

الأصداء الانفعالية العقلية (الانفعال العقلي) للعلامات الشفافة المؤسسة على الانفعال الفكري، التي تلوح في عقل المبدع والمتلقي.

---

(1) يونس، المعنى وظلال المعنى، مرجع سابق، صـ186

(2) عمر (أحمد مختار)، علم الدلالة، عالم الكتب – القاهرة، ط 5، 1998 ، صـ36-37-38-39.

(3) أزاييط (بنعيسى)، من تداوليات المعنى المضمر، ضمن كتاب اللسانيات واللغة العربية بين النظرية والتطبيق، سلسلة الندوات 4، جامعة المولى إسماعيل – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – مكناس – الجزائر،1992م، صـ56.

فالمعنى الإيحائي - على هذا التعريف المقترح من قبل الباحث - هو أصداء؛ فهو ليس العلامة نفسها، بل هو قيمة إضافية متصلة بالعلامة، وهذه الأصداء هي أصداء انفعالية عقلية تثيرها الألفاظ المستعملة. استناداً إلى التعريفات السابقة التي اشتمل بعضها على هذه الفكرة صراحة، ويفهم من مضمون التعريفات الأخرى التي أشارت إلى هذه الفكرة، أو اشتملت على جزء منها.

3.2. محددات المعنى الإيحائي:

3.2.1. المعنى الإيحائي وظل النص ولذة النص:

إن المبدع عند كتابته للنص يرسم عالمًا مشابهًا لعالمه، أو يحاكي به العالم الحقيقي الذي يريد أن يعبر عنه، مستخدمًا في ذلك اللغة بما تحمله من طاقة إيحائية هائلة، فـ«رواية قصةٍ ما تفترض بناء عالم، ويستحب أن يكون هذا العالم كثيفًا في أبسط جزئياته».[1] ويأتي دور المتلقي لكي يقوم برسم صورة مماثلة أو مشابهة للعالم الذي أراد المبدع التعبير عنه.

أي أن المبدع يمرُّ من خلال عالمه الذي يتجلى في الأفكار والمشاعر إلى النص، فـ«امتلاك الأشياء سابق على وجود الكلمات».[2] فيبني نصًا أدبيًا وهو في الحقيقة مرآة ذلك المبدع، وقطعة من ذاته بآلامها وآمالها، بينما المتلقي يَعْبُرُ من خلال النص إلى أفكار المبدع ومشاعره ومنها إلى عالمه الذي أراد رسمه. كما هو مبين في الشكل الآتي:

(1) إيكو (امبرتو)، آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار- اللاذقية - سوريا، ط 1، 2009م.صـ33.

(2) إيكو، آليات الكتابة السردية، مرجع سابق، صـ34.

المبدع : ⟵ عوالم المبدع ⟵ أفكار ومشاعر ⟵ النص

(آلام وآمال) (علامات لغوية)

المتلقي: ⟵ النص ⟵ المعنى الإيحائي ⟵ عالم المبدع (ظل النص)

↓

لذة النص

شكل 1 تشكل النص وظله عند المبدع والمتلقي

وقد قسم حميد سمير النص ثلاثة أقسام: القسم الأول: النص الظاهر: وهو عنده المظهر اللفظي والتركيبي والدلالي، والذي ركزتْ عليه أغلب الاتجاهات النقدية القديمة والحديثة، ويدخل في هذا النص المعنى الأساسي للكلمات، والمعنى السياقي والمقامي. والثاني: ظل النص: ويتجلى عنده في العلاقة بين القرائن اللفظية في النص، وظرفيته المكانية والزمانية، وهذا المعنى (ظل النص) يأتي من بنية النص العميقة، ومن المنطوق به والمسكوت عنه على حدٍ سواء.(1)

وخلافًا لما يراه بارت من أن ظل النص الغائب يتجسد في «قليل من الإيديولوجيا، وقليل من الذات».(2) فإن البحث يرى أن ظل النص - الذي يُعدُّ نتاج المعنى الإيحائي - يتمثل في (قطع الذات الموزعة على النص)، أو بعبارةٍ أدق وأوضح

---

(1) سمير (حميد)، النص وظله، مؤسسة أورقة للدراسات - القاهرة، ط 1، 2013م. صـ 33-38.

(2) بارت (رولان)، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري – حلب - سوريا، ط 1، 1992م. صـ64.

(قليل من الذات، وقليل من اللغة). فظل النص هو صورة العالم المنعكسة في ذات المبدع والمُتمظهرة نصًا، وعلى ذلك، فإن النص يتحول إلى كائن حيّ يقول ويعبّر عن كينونته الخاصة؛ وما يعبِّر عنه النص هو عالمه الخاص الذي تحمله اللغة؛ بحيث يتم تشفير العالم داخل النص بواسطة اللغة، ولا يمكن فهم هذه العوالم وتأويليها إلا عبر اللغة. ولكون العالم متعلق بالذات الإنسانية؛ لذلك يجب فهم العلاقة بين الذات واللغة.

والقسم الثالث للنص عند حميد سمير هو لذة النص: وهذه اللذة تنتجها عملية الإبداع «عندما تستعين برسم الكتابة وفضائها، وبجرس العبارة وإيقاعها، وبرمزية الأصوات وإيحائها، لتوصيل المعاني والدلالات».[1] وهذه اللذة التي تتم بعد عملية إدراكٍ واعية لمعنى تنتجه عملية إبداع واعية؛ فهي تشكل ما يمكن أن نسميه (اللذة الواعية)، وهي اللذة الناتجة عن فهم خبايا النص ومعناه العميق والخفي؛ «ومن ثَمَّ فإن اللذة الراقية هي تلك التي تصاحب قراءة النص والتي تنشأ من الإحساس بلذة الوصول إلى العلم»[2] والمعنى الخفي أو الإيحائي المقصود والمخبأ في باطن النص.

والمعنى الإيحائي هو عبارة عن «المعاني والصور والظلال الملازمة، التي توحي بها الألفاظ، ويدركها العقل عن طريق الحركة والاستنتاج الذهني».[3] وذلك يعني أن النص يولد منه بالقراءات الأولى المعنى الظاهر (النص الظاهر)، وإذا قُرِئَ النصُّ قراءةً واعيةً، «بغية استكناه المعنى العميق وهذا المنحى ينطلق من دراسة الرموز المنظمة في عملية التواصل المقصود، كما ينطلق من مؤشرات عديدة لا واعية وغير مقصودة يمكن أن تشي بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص».[4]

---

(1) سمير، النص وظله، مرجع سابق، صـ40.

(2) الكردي (عبد الرحيم)، قراءة النص تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ط 1، 2013م. صـ85.

(3) سمير، النص وظله، مرجع سابق، صـ32.

(4) عزام (محمد)، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة – دمشق، 1996م، صـ61.

فإذا ما قُرِئَ قراءةً واعيةً وعميقةً، واستطعنا الغوص في أعماقه، واكتشاف الكلمات الشفافة فيه، ومواضع التبئير (عمق النص)، عند ذلك نستطيع أن نرى - من خلال اللغة - المبدع وذاته، وأفكاره ومشاعره، توحي بها الأصوات والكلمات والتراكيب (المعاني الإيحائية). وبربط تلك المعاني بظروف النص الزمانية والمكانية نحصل على (ظل النص)، وإذا ما فهم المتلقي النص، وعاش عوالمه، وفهم مغزاه، ورأى أنه تعبير صادق عن تجربةٍ إنسانيةٍ، أحسَّ بـ (لذة النص)، كما هو مبين في الشكل الآتي:



شكل 2 المعنى الإيحائي وظل النص ولذة النص

ولا يمكن الحصول على مستوى من هذه المستويات إلا بعد المرور بالمستوى السابق. «وأساس ذلك أن العمل الإبداعي ليس نتاجًا، وإنما هو إشارة إلى شيء يقع وراءه؛ لتصبح مهمة الناقد استكناه هذه الإشارة، واستكشاف حدودها وتأويلها، وبخاصة الحد الخفي ممثلًا في بنيتها العميقة»(1). وعلى هذا الأساس يعرف (جون كوهين) اللغة الإيحائية، فهي - عنده - لغة تقوم «بفضل استعارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأول؛ لأجل الحصول عليه في المستوى الثاني».(2) وعلى ذلك، فإن العمل الأدبي يخفي في بنيته العميقة معنىً إيحائيًا، وبإدراك هذا المستوى من المعاني ترتسم ظلال النص في ذهن المتلقي، وتتحقق لذة النص.

3.2.2. المعنى الإيحائي و المعنى الهامشي والمعنى الانفعالي:

المعنى الهامشي أو الضمني أو الثانوي كلها بمعنى واحد، والدارسون شتى في تناولهم لأقسام المعنى:

- فالمعنى الضمني عند بعضهم قسيم وحيد للمعنى المركزي أو الأصلي(3)، وهو عندهم المعاني التي تختلف «باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وتركيب أجسامهم وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم».(4) ومن هؤلاء من يرى أن المعنى الهامشي أو الضمني والمعنى الإيحائي والمعنى الانفعالي شيء واحد، كـإبراهيم أنيس

---

(1) الجيلالي (حلام)، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي - دمشق، السنة 31، العدد: 365، 2001م، صـ37 - 38.

(2) كوهين (جون)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال - الدار البيضاء، 1986م. صـ206.

(3) ينظر: - أنيس (إبراهيم)، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 5، 1984.صـ 106 - 107.

- علي (محمد محمد يونس)، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت - لبنان، ط 1، 2004م. صـ79.

(4) أنيس، دلالة الألفاظ مرجع سابق، صـ107.

والسعران وغيرهم.[1] ويطلق (جون كوين) المعنى الإيحائي على المعنى العاطفي في مقابل ما يسميه المعنى الإشاري، وهو المعنى الذهني أو الفكري. والأخير هو المعنى الذي يؤديه النثر، والمعنى الإيحائي هو الذي يؤديه الشعر.[2]

ومنهم من يرى أن المعنى الضمني – بوصفه قسيمًا وحيدًا للمعنى المركزي – يشمل معاني متعددة، تختلف عن بعضها، منها الانفعالي، والإيحائي، والسياقي، وغيرها. فالدكتور أحمد المتوكل يرى أن المعنى الضمني هو الذي لا يستخلص من صيغة العبارة وفقًا للعرف اللغوي، وعنده أن الدلالة الضمنية ثلاثة أنواع: 1ـ المفهوم. 2ـ الاقتضاء. 3ـ الإيماء. ويرى أن الأول والثاني مقصودان، والثالث غير مقصود.[3] خلافًا لما يراه غيره أن الإيماء (بمعناه هذا) منه ما هو مقصود، ومنه ما هو غير مقصود. ويقسم علي فرحان جواد المعنى الهامشي قسمين: قسم هو عبارة عن ظلال التجارب والمعتقدات وهذا يكون بأصداء العلامات اللغوية أو بعناصر ألهمتها الألفاظ. والقسم الآخر هو المعنى العاطفي للألفاظ[4]، والذي يساوي المعنى الانفعالي.

فالمعنى الإيحائي يقابل (الإيماء) عند المتوكل. ويقابل القسم الأول عند علي فرحان. وعلى هذا فالمعنى الإيحائي والمعنى الانفعالي نوعان مختلفان يدخلان تحت

(1) أشير إلى أن بعض من ذكرنا يعبرون بـ (الدلالة)، وهو عندهم يقابل المعنى، أي أنهم ممن لا يفرقون بين الدلالة والمعنى.

(2) ينظر: كوين (جون)، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 1990م. صـ201 وما بعدها

(3) المتوكل (أحمد)، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، دار الأمان – الرباط، ط 1، 2006م. صـ194-195.

(4) جواد (علي فرحان)، الدلالة الهامشية لألفاظ الليل في ديوان الأعشى (ميمون بن قيس)، مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية، جامعة المثنى – الجمهورية العراقية، العدد: 2، آب/ أغسطس 2009م. صـ57.

المعنى الضمني. و«هنا يجوز لنا أن ندرج الدلالة النفسية والإيحائية والأسلوبية تحت الدلالات الهامشية»[1].

ومن الدارسين من يرى أن المعنى الضمني والمعنى الإيحائي والمعنى الانفعالي أقسام للمعنى إلى جانب أقسام أخرى. فالدلالة عند محمد الصغير تنقسم إلى:

1. الدلالة الصوتية: وهي - عنده - التي توحي بوقع موسيقي خاص، يستنبط من ضم الحروف بعضها إلى البعض الآخر.
2. الدلالة الاجتماعية[2]: وهي تقابل عند غيره الدلالة المركزية أو المعجمية وهي الدلالة التي تستقل بها الكلمة عما سواها من فهم معين خاص بها[3].
3. الدلالة الإيحائية: وهي «الدلالة التي يوحي بها اللفظ بالأصداء والمؤثرات في النفس فيكون له وقع خاص يسيطر على النفس، لا يوحيه لفظ يوازيه لغة، فهو مجال الانفعالات النفسية والتأثر الداخلي للإنسان»[4].
4. الدلالة الهامشية: «وهذه الدلالة تختلف رصداً بحسب اختلاف الثقافة عند المتلقي، ويتفاوت فهمها نوعيًا عند كل مستفيد، فهي تجري مجرى الفهم الخاص عند كل مفسر للنص الأدبي، وقد توحي بهذا بما لا يدل عليه ظاهر اللفظ في بقية دلالاته، وإنما يكشف مدلولها إخضاعاً لطبيعة المؤول في التخصص. فهي ذات علاقة وثيقة بفهم من يستخرجها، ولكنها لا تخلو من وجه من وجوه الصحة في التفسير»[5].

---

(1) مرادي (محمد هادي)، وسليمي (سيدة فاطمة)، الدلالات الهامشية بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديثة، مجلة العلوم الإنسانية الدولية ، العدد (20) ، 2013 / 1434، صـ93.

(2) الصّغير (محمد حسين)، نظريّة النقد العربي رؤية قرآنيّة معاصرة، دار المؤرّخ العربي، ط 1، 1420هـ. صـ43.

(3) أنيس، دلالة الألفاظ مرجع سابق، صـ48.

(4) الصّغير، نظريّة النقد العربي رؤية قرآنيّة معاصرة، مرجع سابق، صـ44.

(5) الصّغير، نظريّة النقد العربي رؤية قرآنيّة معاصرة، مرجع سابق، صـ44.

فالمعنى الإيحائي غير المعنى الهامشي والمعنى الانفعالي، فكل واحد من هذه المعاني قسم مستقل بذاته. فالمعنى الإيحائي أصداء العلامات الناتجة عن الانفعالات العقلية. والمعنى الهامشي أو الضمني هو المعنى الإضافي الذي يفرضه سياق أو مقام معين. و«المعنى الانفعالي Emotive Meaning هو الانفعال الذي يربطه القارئ أو السامع بكلمة أو عبارةٍ. والمعنى الانفعالي هو الحالة الانفعالية المحيطة بالدلالة من ناحية الموافقة والمخالفة. والأدب ممتلئ بالحالات الانفعالية للمعاني لأنه يتألف من لغةٍ يقصد بها أن تثير انفعالًا».(1) فالمعنى الانفعالي هو ما تثيره الكلمات والنصوص في المتلقي من انفعال، كالإعجاب والفخر والاعتزاز، والاحتقار والكراهية، والحزن والفرح، وغيرها.

وعليه، فإن المعنى الانفعالي قسم مستقل؛ لأنه «يمكن تعريف المعنى الانفعالي بأنه ذلك المعنى المؤدي إلى مجموعة من الانفعالات لدى المستمع أو القارئ عند استجابته للمعنى أو استعمال نوع من المثيرات في الكلام بالنسبة للمتكلم».(2) فالمعنى الانفعالي يصنعه المبدع عن طريق مثيرات لغوية هي التي تصنع الانفعالات التي يشعر بها المتلقي، «ولعلنا إذا تعمقنا هذا التأثير النفسي، وجدناه منبعثًا عن أن المعنى المثير إنساني يهز النفس البشرية ويثيرها».(3) فالمعنى الإيحائي غير المعنى الانفعالي، وهما غير المعنى الهامشي، وهو ما عبَّر عنه كمال أبو ديب بالتمييز بين وظيفتي الصورة،

(1) فتحي (إبراهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر – صفاقس – الجمهورية التونسية، ط 3، 1988م. صـ337.

(2) وهبة (مجدي) المهندس(كامل)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان – بيروت، ط 2، 1984م. صـ374.

(3) بدوي (أحمد)، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة، 1996م. صـ414.

النفسية والدلالية (المعنوية).[1] وهو بهذا يفرق بين المعنى النفسي الانفعالي للصورة والمعنى الدلالي أو الفكري لها.

وخير من فصل القول في هذا الأمر أحمد مختار عمر، فقد أورد خمسةَ أنواعٍ للمعنى هي:

1. المعنى الأساسي أو التصوري: وهو المعنى الذي تحمله الوحدة المعجمية حينما ترد مفردة.
2. المعنى الإضافي أو الثانوي: وهو معنى زائد على المعنى الأساسي يدرك من خلال سياق الجملة.
3. المعنى الأسلوبي: وهو الذي يحدد قيمًا تعبيرية تخص الثقافة أو الاجتماع.
4. المعنى النفسي: وهو الذي يعكس الدلالات النفسية للفرد المتكلم.
5. المعنى الإيحائي: وهو ذلك النوع من المعنى الذي يتصل بالكلمات ذات القدرة على الإيحاء نظراً لشفافيتها[2].

وهو بهذا يجعل المعنى الإيحائي غير المعنى الهامشي أو الضمني أو الثانوي، ويفرق بينه وبين المعنى الانفعالي، الذي أطلق عليه المعنى النفسي. ويوافقه الدكتور جاسم محمد عبد العبود في التفريق بين المعنى الهامشي والمعنى الإيحائي، ويتحدث عن ستة أقسام للمعنى أو الدلالة، الأول: جمع فيه الدلالة المركزية والهامشية[3]، وقسمه إلى: أ- الدلالة المركزية، وهي عنده المعنى الأساسي، وهي إمّا حقيقة لغوية أو عرفية أو شرعية. ب- الدلالة الهامشية: وهي عنده المعاني أو الدلالات المجاورة والمؤكدة

---

(1) أبو ديب (كمال)، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين – بيروت، ط 3، 1984م. صـ22

(2) ينظر: عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، ص 36-37-38-39.

(3) لم يوضح المؤلف علة جمعه بين الدلالتين، وإن كان من تبرير لذلك - من وجهة نظري – فهو أن الدلالتين تنتميان إلى البنية السطحية للنص، وإلى النص الظاهر، وإن كانت إحداهما أساسية، والأخرى هامشية.

للدلالة المركزية، مثل التعظيم والحصر والتأكيد، وغيرها، وأدخل فيها المعنى المجازي. الثاني: الدلالة الإيحائية: وعرفها بنفس تعريف أحمد مختار عمر للمعنى الإيحائي، وأدخل في آلياته – إلى جانب ما ذكره (أولمان) الاستعارة. الثالث: الدلالة النفسية: وهي تساوي عنده المعاني العاطفية أو الانطباعية. الرابع: الدلالة الأسلوبية السياقية: وهي الدلالة المستمدة من الاستعمال المجتمعي للفظة. الخامس: الدلالة الانعكاسية أو دلالة المخالفة. السادس: الدلالة الفلسفية: وهي دلالة المصطلحات الفلسفية.(1)

ويقسم (فيرث) المعاني أربعة أقسام ويجعل لبعضها مصطلحات جديدة، وهي:

1. القصد: وهو المعاني غير المباشرة التي يكون سبيلها الإيحاء والرمز، ويعد التأويل طرفًا ضروريًا في الكشف عن هذه الدلالات المتخفية.
2. القيمة: يشير هذا القسم إلى الدلالات الوضعية لدى أفراد المجتمع بالاتفاق الجماعي.
3. المرجع: وهو ما يختزنه ذهن السامع عند استماع الكلام.
4. العاطفة: وهي مأخوذة من شعور المتكلم نحو المتلقي وبما هو فردي يبين العلاقة بينه وبين ظلال من المعاني.(2)

ويمكن أن نخرج مما سبق بالآتي:

-المعنى الإيحائي ليس مطابقًا للمعنى الضمني أو الهامشي عند أغلب الدارسين، بل هو جزءٌ منه عند بعضهم، وهو قسيم له عند البعض الآخر. ويُؤكد النظر المنطقي في مستويات المعنى أن المعنى الإيحائي قسم مستقل من أقسام المعنى، ومستوى من مستوياته.

---

(1) ينظر: عبد العبود (جاسم محمد)، مصطلحات الدلالة العربية دراسة في ضوء علم اللغة الحديثة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 2007. صـ118-130.

(2) ينظر: أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ24.

-المعنى الإيحائي ليس المعنى الانفعالي، وإنما هما قسيمان مختلفان؛ فالانفعال العاطفي غير الانفعال الفكري أو العقلي.

3.2.3. المعنى الإيحائي بين النص الظاهر والنص الخفي:

عمد السيميائيون إلى تقسيم النص إلى مستويين: أ- المستوى السطحي ب- المستوى العميق.(1) «كما أن المنهج السيميائي ينطلق من اعتبار النّص يحتوي على بنية ظاهرة وبنية عميقة، وتحليلهما ينص على تبيان ما بينهما من علاقات»(2).

والتحليل السيميائي – كغيره من المناهج النقدية الحديثة – ينطلق من المستوى السطحي للنص إلى المستوى العميق، لكون البنية العميقة هي الحاملة للمعنى، ومع ذلك فإنه لا يمكن الفصل بينهما، وهذا ما تؤكد عليه (جوليا كريستيفا) فللنص عندها مستويان: مستوى النص الظاهر الصريح، والنص الخفي العميق أو (الجينوتكست Genotext) و(الفينوتكست Phenotext)، «ويمكن أن نسمي (الجينوتكست) النص الأساسي أو الأصلي أو الباطني، في حين أن (الفينوتكست) هو النص الخارجي أو الظاهر».(3) وترى كريستيفا أن «الجينوتكست ليس لغويًا، بل هو سيرورة. أما الفينوتكست فعلى خلاف ذلك؛ لأنه يقابل لغة التواصل، إنها المستوى الذي نقرأ فيه عادةً عندما نبحث عن معنى الكلمات، غير أن الجينوتكست والفينوتكست لا يوجدان بمعزلٍ عن بعضهما، بل إنهما يوجدان معًا في ما تسمية كريستيفا (عملية الإفادة بالمعنى The Signifying process)».(4)

---

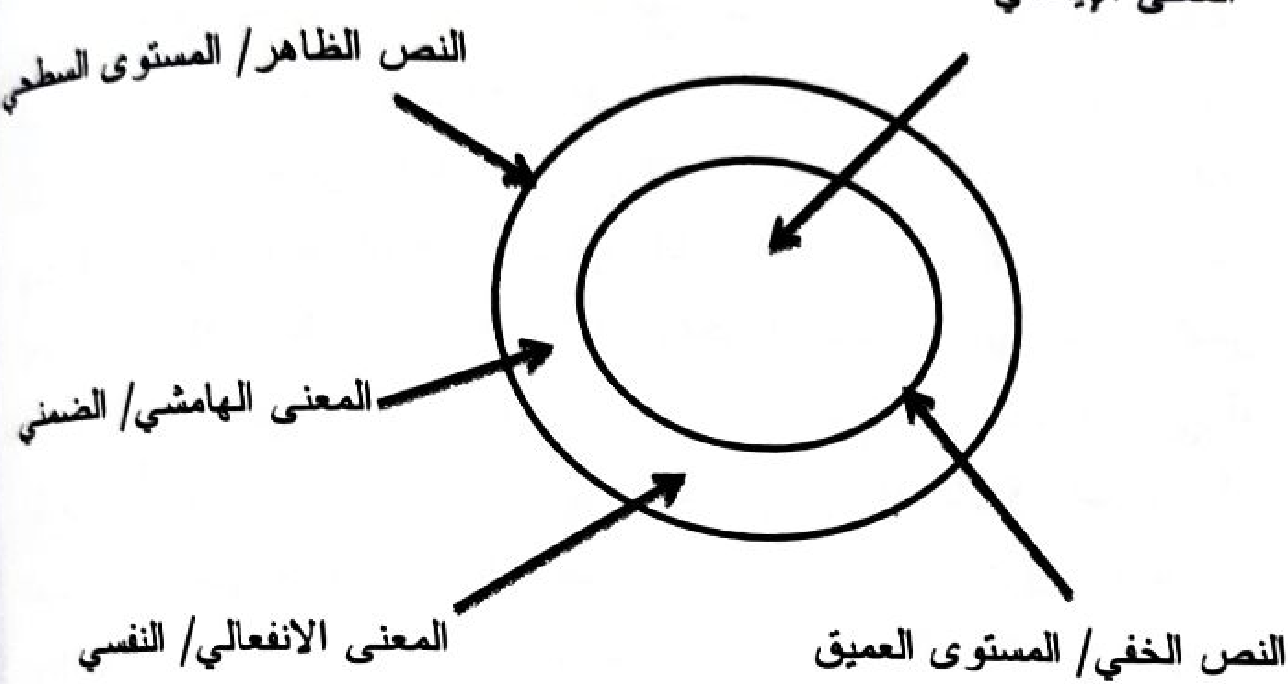
(1) ينظر: بوعطية (سعيد) المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مجلة سمات – المغرب، العدد (1)، مايو 2013م، صـ53.

(2) كامل (عصام خلف)، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع – مصر، 2003م، صـ44.

(3) ليشته (جون)، خمسون مفكرًا أساسيًا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة – بيروت – لبنان، ط: 1، أكتوبر 2008م. صـ293. هامش الصفحة.

(4) ليشته، خمسون مفكرًا، مرجع سابق، صـ293 – 294.

فالنص الأدبي ليس بنية جامدة، أو كتلة صلبة، ولكنه كائن حيٌّ مثل مؤلفه تمامًا، يحمل ظاهرًا وباطنًا، إنه «كمؤلفه تمامًا يملك قلبًا وباطنًا يكون محشوًا بالخبايا والأسرار». (1) وهذه الأسرار والخبايا التي تكمن في باطن (النص العميق)، ما هي إلا المعنى الإيحائي الذي نبحث عنه، الذي لا نجده إلا عند القراءة في هذا المستوى من النص. الشكل الآتي يبين مستويَي النص وتواجد المعنى فيهما:



شكل 3 المعنى الإيحائي بين المستوى السطحي والمستوى العميق

نلاحظ في الشكل السابق أن الدائرتين تمثلان المستوى الظاهر والمستوى الخفي للنص، ويقع بينهما كلٌّ من المعنى الضمني والمعنى الانفعالي، ويقع في المستوى الخفي أو العميق للنص المعنى الإيحائي. ومن هنا تظهر قيمة النص الخفي، فـ"النص الخفي هو الذى يدفع بعصير الحياة إلى عروق النص الظاهر، وهو الذي يشكل المستويات

(1) سمير، النص وظله، مرجع سابق، صـ32.

الداخلية للنص، ويعمل على شحنها بمختلف الطاقات، وهو الذى يضيف من رحيقه إلى مستويات النص الخارجي، ويمنحه القدرة على التأثير والاستمرار».[1]

فالمعنى الإيحائي ينتمي إلى البنية العميقة للنص، بل إنه يُعدُّ أبعد مستويات المعنى الممكنة وأخفاها؛ فهو يحمل كل خصائص المعنى العميق كالبعد والخفاء والتركيب والتكثيف والغموض؛ ولذلك فهو لا يظهر للقارئ من أول وهلة، بل لا بد من البحث والتنقيب عنه، أي أنه لا بد من عملية تأويلية ذهنية استدلالية يقوم بها القارئ استنادًا على معطيات النص.

المعنى الإيحائي في الدراسات النقدية والأدبية:

تنبه العلماء العرب (اللغويون، والبلاغيون، والأصوليون) قديمًا إلى أقسام المعنى ومستوياته، وفرقوا بين المعاني المختلفة. كما فرقوا بين معنى الكلمة الأصلي (المعنى الأساسي)، والمعاني الثانوية التي عدُّوها ظلالًا لها، أو معنى المعنى كما يسميها عبد القاهر الجرجاني. وقد ورد تسمية النوع الثاني من المعنى بأسماء مختلفة، منها: المعنى التابع، والمعنى الإضافي، والمعنى الإبداعي، ومعنى المعنى ... الخ. ويقصد به عندهم أي معنى آخر غير المعنى الأساسي، وهو معنى يملكه اللفظ عن طريق ما يشير إليه. وليس له صفة الثبوت والشمول، ويعتمد على قدرة المبدع على استخدام اللغة والتلاعب بها.

كما فرق اللغويون العرب القدماء بين مستويات المعاني، وانتبهوا إلى أن هناك أكثر من معنى للفظ، فإن علماء اللغة في العصر الحديث أيضا أكدوا على أن تحديد معنى الكلمات لا يتم بالرجوع إلى القاموس فقط، فإذا كان تحديد معنى الكلمة يتم بالرجوع إلى القاموس اللغوي، فإن ذلك لا يمكن أن ينسحب على جميع الكلمات التي ترد مفردة أو في السياق؛ ولذلك ميز اللغويون بين أنواع المعنى، واختلفوا في حصرها،

---

(1) كشيك (محمد)، جماليات النص الخفي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط 1، 2010م. صـ13.

ويرى أحمد مختار عمر أن الأنواع الخمسة الآتية هي أهمها: المعنى الأساسي أو التصوري، والمعنى الإضافي أو الثانوي، والمعنى الأسلوبي، والمعنى النفسي، والمعنى الإيحائي[1].

ويعد إبراهيم أنيس من أوائل اللغويين العرب في العصر الحديث الذين تعرضوا لقضية المعنى، وأقسامه. فالدلالة عنده (وهو يستخدم لفظ الدلالة مرادفًا للفظ المعنى) تنقسم قسمين: الدلالة المركزية التي يرى أنها القدر المشترك من دلالة الألفاظ لدى أفراد المجتمع، وهذا المعنى «هو الذي يسجله اللغوي في معجمه».[2] والدلالة الهامشية التي يعرفها بقوله: «الدلالة الهامشية هي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وتركيب أجسامهم وما ورثوه عن آبائهم، وأجدادهم»[3]. وهي تشمل ظلال من المعاني، فكل المعاني سوى المعنى المركزي أو الأساسي تدخل – عنده – ضمن الدلالة الهامشية. «وهي لدى فرد من البيئة الاجتماعية توحي بظلال من الدلالة قد لا تخطر في ذهن آخر من البيئة نفسها. لأن تجاربهما مع الكلمة مختلفة»[4].

والمعنى عند السعران نوعان: منطقي ونفسي فـ «إن لكل كلمة من الكلمات مضمونًا منطقيًا ومضمونًا أو ارتباطًا نفسيًا. والمضمون المنطقي، هو الذي ينص عليه القاموس في الأغلب، يكون الاشتراك في فهمه واحدًا أو شديد التقارب، ولكن المضمون أو الارتباط النفسي يختلف من متكلم لمتكلم اختلافًا كبيرًا، ولا يمنع هذا من أن يشترك جمهور المتكلمين باللغة في طائفة كبيرة من إيحاءاته ومما يرتبط به من ظلال المعاني».[5] وقد تطرق أحمد بدوي إلى الإيحاء بوصفه عنصرًا أسلوبيًا في النص الأدبي، واعتبر «الكلمة الموحية تعبيرا عصريا، لم يعرفه نقاد العرب الأقدمون، ولكنهم

(1) ينظر: عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، صـ36-37-38-39.

(2) أنيس، دلالة الألفاظ مرجع سابق، صـ 107.

(3) أنيس، دلالة الألفاظ مرجع سابق، صـ 107

(4) أنيس، دلالة الألفاظ مرجع سابق، صـ173.

(5) السعران (محمد)، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية ـ بيروت ، صـ 278

أدركوا حقيقته، وإن لم يجدوا للإفصاح عنه عبارة كالتي نستخدمها في عصرنا الحاضر. ومعنى إيحاء الكلمة إثارتها في النفس معاني كثيرة أحاطت بها مع مرور الزمن، حتى صار النطق بالكلمة مثيراً لهذه المعاني، في نفس السامع وإن لم تذكر قواميس اللغة هذه المعاني».(1)

وقد ميز الغربيون منذ القدم بين مصطلحين من مصطلحات الدلالة وهما: (الإحالة Denotation) و(الإيحاء Connotation) في معناهما غير الفلسفي.(2) ويرى بارت أن «الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدًا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة».(3)

ويميز (رومان جاكبسون) في الحديث اللساني ست وظائف هي:(4)

1. الوظيفة المرجعية: وهي تعني إشارة اللغة إلى محتوى معين لإيصاله إلى أذهان الآخرين وتبادل الرأي معهم.
2. الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية: وهي التي تشير فيها اللغة إلى موقف المرسل من مختلف القضايا التي يتحدث عنها.
3. الوظيفة الإنشائية: تظهر في اللغة التي يتوجه بها إلى المخاطب قصد لفت انتباهه إلى أمر أو طلب منه القيام بعمل معين.
4. الوظيفة الورألسنية: وهي تعكس شعور المعبّر بنظام التواصل وتتمحور حول اللغة نفسها.

---

(1) بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، صـ455.

(2) ينظر: يونس، المعنى وظلال المعنى، مرجع سابق، صـ182.

(3) بارت، النقد والحقيقة، مرجع سابق، صـ26.

(4) ينظر intiation aux problemes des lingustiques contemporaires c. fuchs et p. le goffi c. p. 115-116

نقلا عن عبدالجليل (منقور)، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001. صـ 58.

5. وظيفة الاتصال: وهي تقوم على تعابير تتيح للمرسل إقامة الاتصال أو قطعه.
6. الوظيفة الشعرية: وهي تتمحور حول اللغة بوصفها تحمل ظلالاً من المعاني والقيم الدلالية.

والقسم السادس هو ما يمكن عدّه معنى إيحائيًا؛ فهو عنده يقابل ظلال المعاني أو الإيحاءات والقيم الدلالية التي تثيرها وتستدعيها استخدامات اللغة. ويقسم (لاينز) المعنى إلى قسمين: المعنى الوصفي (الأساس) والمعنى اللاوصفي (اللاأساس)، ويطلق على الثاني مصطلح «المعنى المعبر، أي المعنى الذي يعبر المتحدث بموجبه عن معتقداته ومواقفه و مشاعره بدلاً من أن يصفها».[1]

وبعد أن ذكر (أولمان) المعنى العاطفي، ذكر أن منه ما يكون عن طريق تحميل الكلمات بدلالات زائدة؛ و بذلك تكون قادرةً على الاستدعاء/الإيحاء، يقول (أولمان): «وهناك مصدر آخر مألوف من المصادر التي تثير في النفس إحساسات خاصة بما تمدنا به من ألوان أو ظلال معنوية إضافية، ويتمثل هذا المصدر في قوة الكلمات على (الاستدعاء) فالملاحظ أن وقوع الكلمات في نماذج معينة من السياقات يكسبها جواً خاصاً ويحيطها بملابسات تعين في الحال (استحضار) البيئة التي تنتمي إليها هذه الكلمات».[2] ويمكن القول أن المعنى الإيحائي عند (أولمان) هو قدرة الكلمات على الاستدعاء أو هو ما تستدعيه الكلمات من معانٍ إضافية تكون ظلالًا للمعنى الأساسي.

وهو يرى «أن هذا المعنى كأي عنصر من عناصر النظام اللغوي معرض للتغير، وعدم الثبات (...) فالمجازات مثلاً والمصطلحات البيئية الخاصة وأساليب المبالغة بل وأساليب حسن التعبير، كل هذه لا بد أن تفقد ألوانها المعنوية الخاصة وأن تحرم من قدرتها التعبيرية الإيحائية بكثرة التكرار والترداد، ومن ثم تصبح هذه الصورة التعبيرية

---

(1) لاينز (جون)، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ط 1، 1987م، صـ35.

(2) أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ94.

في حاجة إلى تعزيز وتقويم دائمين، وهذا كله لا بد أن يجعل الثروة اللغوية في حركة مستمرة، وبهذه الطريقة يبرز المعنى العاطفي بوصفه قوة من القوى الخطيرة ذات الأثر البالغ في تاريخ اللغة»[1].

ويتحدث (سوسير Saussure) عن العلاقات الإيحائية، وهي عنده الارتباطات التي تقع خارج الحديث لا يدعمها التعاقب الخطي، ويكون مكانها في الدماغ، في جزء من الذخيرة الداخلية للغة التي يملكها كل متكلم. وهذه العلاقات تربط بين العناصر بصورة غيابية تعتمد على الذاكرة.[2] والعلاقات الإيحائية عند (سوسير) ارتباطات فكرية تدرك بالعقل، وقد ينبع الارتباط الإيحائي من القياس للفكرة الموجودة في المدلول.[3]

وقد ورد المعنى الإيحائي باسم (إعادة الترميز) عند (رآى)، وهي: «عبارة عن إعادة وضع الرموز أو الألفاظ اللغوية تبعًا للدوافع الذاتية والشخصية، وإذا وضعت هذه العملية أي إعادة الترميز في نص معين جعلت القارئ في مواجهة ذاتية المؤلف».[4] ومن خلال هذه الطريقة التي عدّها (رآي) (إدامة للذات) يعيد الفرد بناء الواقع بأفكار شخصية.

ويطلق (بنعيسى أزاييط) المعنى المضمر، ويريد به المعنى الخفي الذي يفهمه المتلقي عن طريق الإيحاء، ويقصد به استتار مقصود يعرف من المتكلم الإرادة له والالتفات إليه، ويرى أن المعنى المضمر يتميز بخاصية أساسية تتجلى في كونه معنى غير متعلق بالألفاظ تعلق المعنى المصرح به. ويرتبط عنده بما يعتمل أو يختلج في ذات

---

(1) أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ 96.

(2) Saussure (Ferdinand De) Course in General Linguistics, Translated from the French by Wade Baskin, Philosophical Library - New York, 1959, p: 123.

(3)Saussure, Course in General Linguistics, The previous reference, p: 125-126.

(4) راي (وليم)، المعنى الأدبي، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط 1، 1987، صـ97.

المخاطب من تفكير وشعور وفعل وانفعال.(1) ويشير إلى أن المعنى المضمر ملازم للذات المتكلمة العربية، ومبدأ طبيعي في اللغات الإنسانية جميعها.(2)

يتبين مما سبق أن الدراسات الأدبية والنقدية – علاوة على الدراسات الفلسفية – قد اهتمت بالمعنى الإيحائي من قريبٍ أو من بعيد. ولم أتطرق للإيحاء عند النقاد العرب القدماء والسيميائين ما بعد البنيويين؛ لأني سأذكرُ ذلك مفصلًا في مكانه، في الفصل الثاني والثالث.

---

(1) ينظر: أزاييط، تداوليات المعنى المضمر، مرجع سابق، صـ56.

(2) ينظر: أزاييط، تداوليات المعنى المضمر، مرجع سابق، صـ53.

المبحث الثاني

أدوات المعنى الإيحائي وآلياته

بما أن المعنى الإيحائي هو عبارة عن علامات لها أصداء قادرة على الإيحاء والتأثير، فلا بد من وجود آليات وأدوات لبناء هذا المعنى، وهي آليات أو تقنيات لغوية يستخدمها المبدع لإنتاج هذا المعنى وهي الآليات نفسها التي يصل من خلالها المتلقي إلى المعنى الإيحائي في النص. إنَّ المبدع وهو يحاول إخفاء معناه الإيحائي في عمق النص، ويستخدم كل تقنياته التشفيرية في هذا كصاحب الكنز الذي يستخدم تقنياته التشفيرية لإخفائه. وهذا التشفير يكون عبر آليات؛ فهي توفر للمبدع إخفاء معناه، كما إنَّ المبدع لا يستطيع الوصول إليه إلا عبر هذه الآليات التشفيرية.

وإنتاج المعنى الإيحائي لا يخضع لقواعد صارمة، أو محددات أو مدركات حسية؛ لأن «آليات الإيحاء ليست مجرد مدركات حسية، بل هي إيحاءات دلالية وجمالية، ترتبط بالحالة الفردية أكثر من ارتباطها بالحالة الجماعية»[1]. فآليات الإيحاء مرتبطة بعالم المبدع الداخلي أو العالم الذي يريد التعبير عنه، بما فيه من أفكار ومشاعر. ولكلِّ عملية إبداعية وسائلها الإيحائية الخاصة بها، والمتصلة بطريقة تعبير المبدع عن عوالمه. وتحتاج هذه الآليات إلى جهد كبير من المبدع؛ «إن اكتساب طريقة في التعبير والإيحاء يحتاج إلى جهد وبذل في سبيل نقل الأثر الفني المترتب على الثقافة الإنسانية والخبرة الحسية إلى الآخرين».[2]

---

(1) كلاب (محمد مصطفى)، الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الفاتح، ليبيا(منشورة على الشبكة الاعنكبوتية) 2002م، صـ34.

(2) عبدالوهاب (طارق عابدين إبراهيم)، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية – جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، عدد: 1، 2012م، صـ119.

وآليات المعنى الإيحائي لا تكون فاعلة حتى تتوزع على النص؛ لتكونَ معبرةً عن ذات المبدع، ولا بد أن تساعد في تماسك النص ووحدته؛ بحيث يكون النص كله كتلةً إيحائيةً واحدةً، تشير إلى معانٍ متسقةٍ ومتناسقةٍ ومترابطةٍ. «ولا تكون آليات الإيحاء وأدواته فعالة مؤثرة، وناجحة في الوقت نفسه، إلا إذا استطاعت هذه الآليات والوسائل الإيحائية أن تآلف بين مكونات النص من ألفاظ وتراكيب وأصوات، وألوان وروائح وغير ذلك، بحيث تُكَوِّن وتُشكل صورة رمزية رائعة موحية، تعبر عن مشاعر وأحاسيس المبدع، وكل ذلك منوط بمدى قدرة المبدع الخلاقة. وكذلك لا يكون الإيحاء موفقاً، إلا إذا استطاع المبدع أن يخلق جواً من الإيحاءات المتجددة المتوالدة، تنقلنا إلى عالم جديد لا نعرفه»[1]. اي أن ما يمكن أن نسميه معنى إيحائيًا لا بد أن تدعمه جميع بنى النص ومكوناته؛ بحيث تتعاضد بإيحاءاتها لتشكل معنى إيحائيًا عامًا.

و«التعرف على المعنى وتحديد حجمه وامتداداته جزء من معرفة سيرورة تشكله».[2] فاستخراج المعنى وتحديده من قبل القارئ هو جزء من معرفة سيرورته وإنتاجه. والبحث في آليات الإنتاج إنما هو بحث في آليات التأويل؛ لذلك فإنَّ الدراسة تنظر إلى الآليات الآتية بوصفها ممارسات تشمل الإنتاج والتأويل. ومن آليات المعنى الإيحائي وأدواته المستخدمة في كثير من الأحيان، أو عند أكثر الأدباء، وعلى مستوى أغلب الأجناس الأدبية:

الإيحاء الصوتي Voice suggestion:

وقد جعله (المان) ضمن أدوات المعنى الإيحائي وهو عنده نوعان: تأثير مباشر، وذلك إذ كانت الكلمة تدل على بعض الأصوات أو الضجيج الذي يحاكيه التركيب الصوتي للاسم، مثل: صليل السيوف، مواء القطة، و... الخ ، وتأثير غير مباشر، مثل

---

(1) ادونيس (علي احمد سعيد)، كلام البدايات، ط 1، دار الآداب - بيروت 1989م، صـ31.

(2) بنكراد (سعيد)، ممكنات النص ومحدودية النموذج النظري، مجلة فكر ونقد (مجلة علمية محكمة - المغرب)، العدد: 58، إبريل 2004م. صـ32.

القيمة الرمزية للكسرة (ويقابلها في الإنجليزية I) التي ترتبط في أذهان الناس بالصغر أو الأشياء الصغيرة.[1]

و«الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبدا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة هو ربطه العناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة. ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطة بالمعنى، والفكرة والتخيل والإيقاع».[2] فلذة الإيقاع إنما هي نتاج عن تلاؤم بين الصوت والمعنى، فإذا ما حققنا ذلك التلاؤم حصلنا على المعنى العميق، وبحصولنا على المعنى العميق يصبح لإيقاعه لذةً، ولو كان الإيقاع مستقلًا بلذته، لكننا نتلذذ بأغانٍ بلغاتٍ لا نعرفها. وهناك ارتباط قوي بين الصوت والمعنى، إذ «يجب على الصوت أن يكون صدى للمعنى»،[3] أو بالحرى أن يكون المعنى صدى للصوت؛ باعتبار أن الصوت علامة والمعنى الإيحائي هو صدى تلك العلامة. والمبدع يسعى إلى تقوية الفونيم الصوتي وتكثيفه؛ حتى يحرره من قيود جموده، ويبعث فيه حياةً مليئة بالمعاني الإيحائية.

وليس الشعر - كما يقول (جاكبسون) - «هو المجال الوحيد الذي تخلف فيه رمزية الأصوات آثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدًا والأكثر قوة، كما لاحظ ذلك (هايمس Hymes) (...). إن تراكمًا أعلى من التواتر المتوسط لطائفة ما من الفونيمات أو تجمعًا متباينًا لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما ولمقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور (تيار خفي للدلالة)».[4]

---

(1) عمر، علم الدلالة، مرجع سابق، صـ40.

(2) Gurry (P.), The Appreciation of Poetry, Oxford Uni. Pres, 1968. p: 73.
نقلًا عن: العبد (محمد)، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف – مصر، ط 1، 1988م، صـ13.

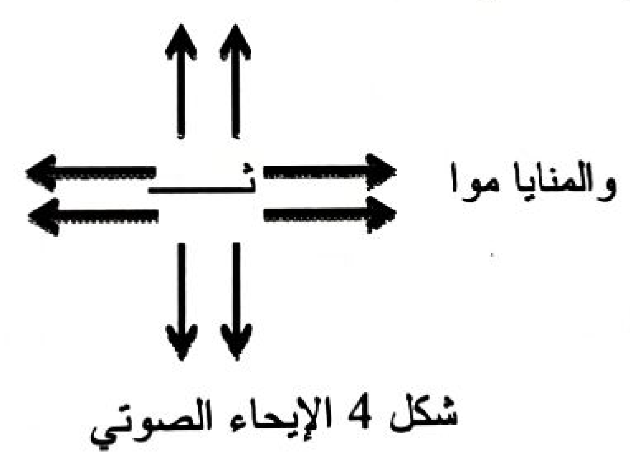
(3) جاكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال - الدار البيضاء، ط 1، 1988م. صـ54.

(4) جاكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، مرجع سابق، صـ54.

وتلعب الأصوات - في الشعر والسرد على حدٍ سواء – دورًا إيحائيًا، وتوظيفها في النص بذكاءٍ وحس دقيق، يجعلها تملك طاقةً إيحائية، فتصبح إشاراتٍ في النص تشير إلى المعنى وتدل عليه. كما في بيت البحتري الآتي:[1] (الخفيف)

وَالمَنايـــا مَوائِـــلٌ وَ(أنوشَـــر وانُ) يُزجـي الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ

فـ(الثاء) «صوت مما بين الأسنان احتكاكي مهموس»[2]، و«الثاء إذا جاء ثاني الكلمة يدل على الانتشار والتفريق».[3] وهيئته هذه أعطت له صفة التفشي فـ«يوضع طرف اللسان في حال النطق بهذا الصوت بين أطراف الثنايا العليا والسفلى بصورة تسمح بمرور الهواء من خلال منفذ ضيق»[4] فيحدث التفشي. وقد وقع (الثاء) في البيت في كلمة (موائل) والتي أصلها (مَثُلَ) فالثاء في البيت تؤدي وظيفة دلالية وهي دلالة الانتشار، وكأن المنايا الماثلة أمام أنوشروان لكثرتها منتشرة في كل مكان؛ مما يدل على كثرة الموت في هذه الحرب. والشكل الآتي يمكن أن يعطي صورة أوضح عن وظيفة صوت الثاء في هذه الكلمة:



شكل 4 الإيحاء الصوتي

(1) البحتري (الوليد بن عبيد)، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف – القاهرة، ط 3، (ت: م)، 2/ 1156.

(2) بشر (كمال)، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة، 2000م. صـ298.

(3) آل ناصر الدين (أمين)، دقائق العربية، عناية: الأمير نديم آل ناصر الدين، مكتبة لبنان - بيروت، ط 3، 1986، صـ17.

(4) بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، صـ298.

ويسند هذا التفشي صوت (الشين) الوارد في (أنوشروان) و هو«للتفشي بغير نظام (...) وفي الحقيقة، إن بعثرة النفَس أثناء خروج صوت هذا الحرف يماثل الأحداث التي تتم فيها البعثرة والانتشار والتخليط»[1]. وهذا يتناسب مع ما توحي به الصورة التي يريد الشاعر رسمها لحالة الحرب، فالمنايا متفشية ومنتشرة بغير نظام، والجثث في المعركة مبعثرة، والأمور مختلطة، والناس في هرج ومرج، كما هي حالة الحروب، وكأنّ الشاعر يستعين بأصوات التفشي والاختلاط على إحياء تلك الصورة، فهي صورة مرسومة في الجدار، إلا أنه يعمل بكل ما في وسعه ليجعلها حية.

الرمز Symbol:

يستدعي كثيرٌ من المبدعين الرمز بوصفه آلية إنتاج لأسباب شتى؛ فالشاعر يختبئُ وراءه، ويُخبئُ ذاته ومعانيه؛ خوفًا من إظهاره، أو رغبةً في الغموض، فيعدل عن المباشر إلى الرمز. ولأن الرمز وسيلة لإخفاء المعنى في بنية النص العميقة؛ فهو آلية من آليات المعنى الإيحائي، يعتمد عليه المبدع في عملية الإنتاج، والمتلقي في عملية التأويل.

ومن معانيه في اللغة: «تصويت خفي باللسان كالهَمْس».[2] فالأصل في معناه الخفاء. وفي الاصطلاح هو: «كلّ ما يحل محلَّ شيء آخَر في الدّلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عَرَضية أو متعارف عليها»[3]. أي أنه طريقة في التعبير عن المعاني الخفية التي لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنها. فهو «طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلًا من تقريرها أو تسميتها أو وضعها».[4] فهو – على ذلك – محاولة إيصال انفعالات

---

(1) عباس (حسن)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1998. صـ112.

(2) ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 5/ 356، مادة (رمز).

(3) وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، صـ181.

(4) أحمد (محمد فتوح)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف – القاهرة، ط 1، 1977م، صـ3.

فكرية فذة عن طريق تداعٍ معقد للأفكار. ويرى ابن أبي الأصبع المصري أن «فحواه أن يرد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه».(1)

والرمز «استخدام فني من الدرجة الأولى».(2) فهو آلية إيحائية تقوم على الإيحاء بالأفكار والمشاعر، وطبيعته التجريدية الإيحائية تجعله يأبى على التحديد والتعيين، فـ«هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، وإنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون من وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالمًا لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر».(3)

وبذلك فالرمز أفضل طريقة للتعبير بما لا يمكن التعبير عنه صراحة، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء، ومصدر خصب من مصادر التأويل فـ«التفكير بالمفاهيم المجردة ارتقاء من المباشر الملموس، والفردي الجزئي، والعيني الماثل، إلى مفهوماتها الذهنية، فإن التفكير بالرموز قد كان ارتقاء بالتجريد نفسه إلى درجة عليا، تتعدد فيها مستويات الدلالة وتعمق، ويصل فيها الذهن إلى خصوبة فكرية تمكنه من إدراك العلاقات والنماذج والصيغ والكليات».(4) وهذا الارتقاء الذهني والخصوبة الفكرية هي التي تجعل اللغة تتحول من المباشرة إلى الرمزية، وهذا التحول يُعدُّ ارتقاءً باللغة من المستوى العادي إلى مستوى العمق والإيحاء.

وعلى أساسٍ من الإيحاء عرفَ (تشارلز تشادويك) الرمز بأنه «فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة

---

(1) المصري (ابن أبي الأصبع)، بديع القرآن، تح: حنفي محمد شريف، نهضة مصر للطباعة - القاهرة، 1977م، صـ321.

(2) الصغير (أحمد)، آليات الخطاب الشعري، الهيئة العامة للكتاب – القاهرة، 2015م. صـ279.

(3) السعدني (مصطفى)، البنيات الأسلوبية، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1987م، صـ72.

(4) تليمة (عبد المنعم)، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة، 1976م، صـ22.

وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة».(1)

وفي الوجود أشياء لا تقوى اللغة بألفاظها الوضعية على التعبير عنها وفي الرمز طاقة إيحائية تُجبِّر هذا العجز، فـ«الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي يدل عند الناس ذوي الإحساس الواعي على شيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية، دلالة تقوم على يقين باطني مباشر»(2). والمعنى الإيحائي مرتبط بفكرة التوسط الإلزامي، وهو الأمر نفسه في العوالم التي نعيشها – ومنها عالم النص الأدبي – فهي مرتبطة بالوسيط الرمزي الثقافي. ومن خلال هذا الوسيط الرمزي يتم إنتاج المعنى.

ومبدأ الإيحاء في الرمز قوِي، لأنه إيحائي بجوهره، والإيحاء لصيقٌ به وهو ركن أساسي من أركانه؛ ولذلك لاعتماده على التكثيف الدلالي، والاقتصاد اللغوي. فليس «الإيحاء سوى الاقتصاد في التعبير، وهو يعتمد على الخيال في إعادة بناء لون من الانطباع الدلالي، ولا يتمثل عبر التعبير المفصل عن الأفكار، ولا يشرح نظامها المنطقي، بل يتجلى في إثارة الصور والأفكار في نفوسنا بامتزاج كلمتين»(3).

فالرمز طاقة إيحائية تولد معانٍ خفية تحتاج إلى قارئٍ واعٍ يفك شفراتها؛ لأن اللغة الرمزية التي تقوم عليها المعاني الإيحائية تُعَدُّ في ذاتها لغةً مضاعفةً تمتلك نظامًا عالي التشفير، فالكلمة الرمزية في أي عمل أدبي تتولد منها معان متجددة وخفية.

---

(1) تشادويك (تشارلز) الرمزية، تر: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1992م، صـ41-42.

(2) ناصف (مصطفى)، الصورة الشعرية، دار الأندلس – الشارقة، ط 2، 1981 م، صـ153.

(3) فضل (صلاح)، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة، ط 2، 1995م، صـ34.

ومن أمثلة المعنى الإيحائي للرمز قول محمود درويش [1]:

وَإِمَامُ المُغَنِّين صَكَّ سِلَاحًا لِيَقْتُلَنِي

فِي زَمَانِ الحَنِينِ المُعَلَّبِ،

وَالمَزَامِيرُ صَارَتْ حِجَارَة

رَجَمُونِي بِهَا

وَأَعَادُوا اغْتِيَالِي

فقد رمز الشاعر بـ(إمام المغنين) إلى خاخامات اليهود الذين يتقدمون صفوف مرتلي التوراة في صلواتهم اليهودية. وهذا يوحي بنوعية الحرب التي يشنها اليهود في فلسطين فهي حرب دينية إيدولوجية. ويعضد هذا المعنى قوله: "والمزامير صارت حجارة/ رجموني بها". فالمزامير رمز للصلوات أو التراتيل الدينية اليهودية، والتي صارت سلاحًا موجهًا ضد الشاعر وشعبه. إن الدين (اليهودي) في هذه القطعة الشعرية - بفعل الرمزين السابقين - يساوي السلاح؛ فإسرائيل تُقْتُلُ بسلاح الدين؛ إنها حرب مؤدلجة.

الانزياح والخروج Ecart:

الانزياح أو العدول هو خروج عن مألوف اللغة بغرض الإيجاز والتكثيف، وتوصيل المعاني إلى المتلقي، لا عن طريق التقرير، ولكن عن طريق الإيحاء. وباب العدول والانزياح في النقد العربي - قديمه وحديثه - بابٌ واسعٌ، وأنماطه كثيرةٌ، ومن أهمها المجاز.

والمجاز خروجٌ؛ لأنه وضع اللفظ في غير ما وضع له، فاستعمال ألفاظ اللغة في ما وضعت له لا تلبى حاجة المبدع المحاصر بـ"عالم خارجي مليء بالحركة و الأحداث، وعالم داخلي يضج بالمشاعر والأحاسيس تتزاحم في ثناياه الأفكار والتأملات.

(1) درويش (محمود)، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر - لندن، ط 1، 2005م، 1/ 303.

والإنسان أمام هذين العالمين بحاجة إلى التعبير عن موقفه باللغة، لكنه يفاجأ بعجز النظام اللغوي المتواضَع عليه عن محاصرة تلك المشاعر وتقديم تلك الأفكار فيتحرك من منطقة الحقيقة إلى منطقة المجاز ليتمكن من التعبير عن كل ذلك».(1)

وسعي المبدع وراء اللغة المجازية، وتركه للغة الحرفية، إنما هو سعى لإخفاء المعنى عن سطح النص والإيحاء به، فـ«المجاز طاقة فعّالة عظيمة من الطاقات الكامنة في اللغة وهو وسيلة لإطلاق اللغة من أطرها المعجمية المحدودة وقوانينها الموضوعة الثابتة إلى عالمها الحيوي غير المحدود، إلى الآفاق التي يمكن أن تتسع لعوالم الإنسان الداخلية، وهواجسه، ومسارات تفكيره، وخوالج شعوره، وانفعالات نفسه البعيدة العميقة الشاسعة، وتتسع لتطورات الأحداث، وتغيرات الأمزجة والأطوار، وتحولات الأزمان والأغراض والأذواق».(2) وبهذا تغري المبدع كما تجذبُ المتلقي.

والمبدع البارع في استخدام المجاز يستطيع أن يصوغ نصًا بليغًا وموحيًا، فالمجازات «تشكل شفيرة بلاغية، واللغة المجازيّة لا تختلف عن الشيفرات الأخرى».(3) وبهذا يكون المبدع قد قدَّمَ ما أراد بأبلغ الطرق، وأعلى التقنيات، فقد جعل من المجاز جمالًا يجذب المتلقي، وشفرةً محملةً بالمعاني، يستطيع المتلقي أن يلج منها إلى المعنى المراد. «يقول (تيرنس هوكس Terence Hawkes) إن اللغة المجازية لا تعني ما تقول».(4) وذلك يعني أنها لا تصرح بما تقول، والمعنى فيها ليس واضحًا، وهي بهذا تخالف اللغة الحرفية.

---

(1) معلا (أكرم علي)، فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، رسالة ماجستير بجامعة البعث، 2009م، منشورة على الشبكة العنكبوتية، صـ49.

(2) معلا، فاعلية الاستعارة، مرجع سابق، صـ48.

(3) تشاندلر (دانيال)، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة ـ بيروت، ط 1، 2008م. صـ214.

(4) تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ214.

فاللغة المجازية ليست لغةً سطحيةً مباشرة، هدفها واضح من معناها الظاهر، كما إنها ليست لغةً فارغةً، ولكنها تعني ما تقول في بنيتها العميقة أو التحتية. وعليه «يمكن أن يساعد تحديد الصور المجازية في النصوص والممارسات على إبراز أطر المضامين التحتية»[1] بما فيها من معانٍ إيحائية، خاصةً إذا أحسن المبدعُ استخدامها كشفرات للمعنى، وهذا يتطلبُ تقنياتٍ عاليةٍ على المستوى اللغوي والذهني.

وأبرز أشكال الإيحاء المجازي التّشبيه والاستعارة والكناية؛ «فالتّشبيه يمثّل شكلًا من أشكال الإيحاء، تكمن خاصيته الإيحائيّة فيما يمتاز به من إيجاز واختصار للمعاني، وهو ما جعل بعض البلاغيّين يدرجه ضمن أنواع المجاز، وتماشيًا مع البعد الإيحائيّ للتشبيه أعلى البلاغيّون من شأن أنواعه التي تتصف بأكبر قدر من الإيحاء، كتشبيه صورة بصورة، وما انتزع وجه الشبه فيه من متعدد، حتى يُحْدِث في المتلقين ما يُرجى له من هزة وأريحية، وشغف وتحريك للنفوس».[2]

وتأتي الاستعارة في قمة الهرم المجازي؛ بوصفها أكثر أنواع الانزياح استعمالًا، وأعلاها إيحاءً، و«تعد الاستعارة من أكثر الأداءات البيانية تماسًا مع العمليات العقلية الإيحائية»[3]. وهي أعلى مرتبةً في الإيحاء من التشبيه، وإن كانت قائمةً على علاقة المشابهة – عند بعضهم وهي قائمة على التفاعل والادعاء عند آخرين[4] – إلا أنها تزيد عليه بإيجازها وحذف أحد طرفيها؛ مما يجعلها أكثر بلاغةً وإيحاءً. فهي تعد «أهم

---

(1) تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ217.

(2) بودوخة (مسعود)، المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، ملتقى واقع البحث في المصطلح النقدي بجامعة ورقلة/ مارس 2011. موقع جامعة قاصدي مرباح – ورقلة – الجزائر http://manifest.univ-ouargla.dz/index.php/seminaires/archive/facul

(3) عنوز (صباح عباس) و فياض (خلود رجاء)، دالة الاستعارة ودورها في تكوين الدلالة الإيحائية التفسيرية، صـ1، متوفر على www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=12045

(4) ينظر: الملجمي (علوي أحمد)، الاستعارة وعلاقة الإنسان بالبيئة في ضوء النظرية التفاعلية، مجلة مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية (مجلة علمية محكمة – مكة المكرمة)، عدد 9، ديسمبر 2015. صـ323 وما بعدها.

أشكال الإيحاء وصوره، وهي أقدر من التّشبيه على التصوير والتخييل، ونقل المشاعر والإيحاءات، ولذلك كانت أعلى مراتب التّشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، وإذا كان التّشبيه يحافظ على استقلال طرفيه، فإن الاستعارة قد تدمج طرفي الصّورة محدثة نوعا من التفاعل الحي بينهما، وهذا ما يعزز خاصية الإيحاء التي تمتاز بها».[1]

وقد حظيتْ الاستعارة بدراسة واسعة قديمًا وحديثًا، واختلفت النظرة إليها، فالقدماء صنفوها أنواعًا، واستحسنوا أنواعًا، واستقبحوا أخرى. ورأوا قيمتها في بيانها للمعنى وإيضاحها له. والنظرة الحديثة للاستعارة تحرص على قيمتها السيميوطيقية،[2] بوصفها نشاطًا فكرياً ينظم التجربة بواسطة فنان متحسس لعمق المعاني، وبهذا تتجاوز الاستعارة السطح والبيان إلى العمق والإيحاء، ففعالية الاستعارة في أنها تخفي المعنى عن القارئ السطحي؛ لتدلي به إلى القارئ الفاحص الحَذِق.

وإيحاء الاستعارة يقوم على المعاني الإضافية التي تثيرها، وتوحي بها، وليس ذلك نابعٌ من اللفظ نفسه، أو من صورة المستعار منه في الخارج، ولكن بمضاعفة الدلالات في الاستعارة، «وفي الملفوظات الاستعارية (الموسعة)، يقول المرسل بأنّ المرجع هو معنى الجملة، ولكنه يعني استعاريًا معاني غير محددة، وبذلك فإن المرجع هو معنى أول للملفوظ، ومعنى ثان ومعنى ثالث وهكذا».[3] وبذلك نصل إلى معنى إيحائي يزيد من جمالية الاستعارة وأدائها المعنوي، أو تعدد المؤولات كما يسميها السيميائيون. «إن التأويل الاستعاري يستند إلى المؤولات، أي إلى وظائف سيميائية

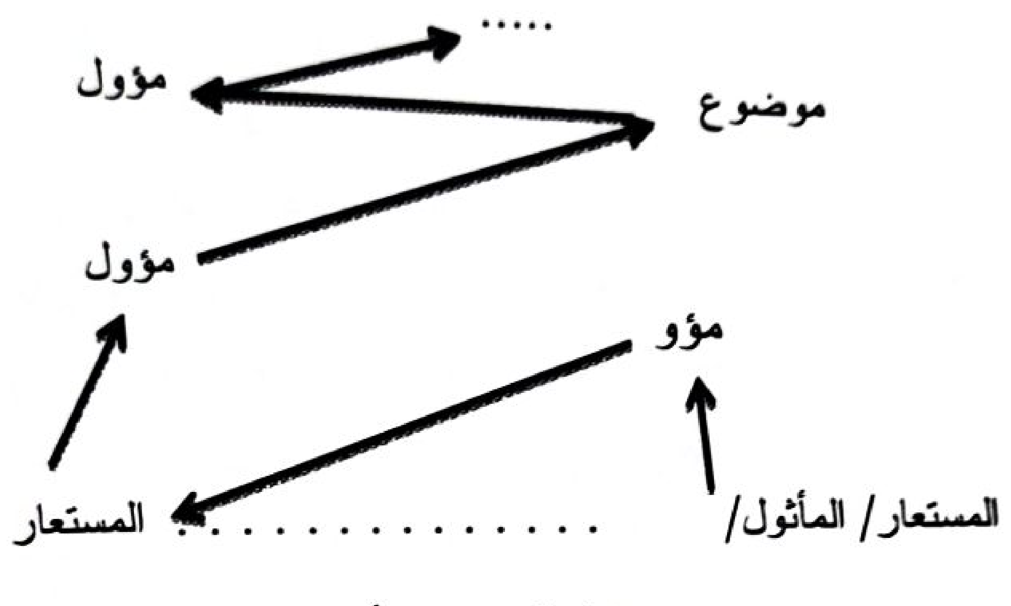
---

(1) بودوخة، المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، مرجع نت سابق.

(2) القيمة السيميوطيقية هي الشحنة السيميائية لأي كلمة، وهي جل الاستثمارات والوظائف الدلالية للعلامة. ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني – بيروت، 1985. صـ121.

(3) الشهري (عبد الهادي بن ظافر)، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2004م، صـ383.

تصف مضمون وظائف سيميائية أخرى»[1]؛ فالمأثول/العلامة تحيل على موضوع/مرجع، بواسطة مؤول، والموضوع يحيل على موضوع آخر بواسطة مؤول، وهكذا؛ لتتضاعف الدلالة وتصل إلى المعنى الإيحائي، و«تبدو الاستعارة باعتبارها حالة من حالات الإيحاء».[2] كما هو موضح في الشكل الآتي:



شكل 5 عملية التأويل داخل الاستعارة

والحصول على هذه المعاني الإيحائية التي تنتجها الاستعارة يحتاج المتلقي إلى تتبع المعنى عبر المؤولات (سميوزيس) وهذا يحتاج إلى مجهودٍ عقلي من المتلقي؛ «لكونها تعتمد على ركنين يغيب أحدهما ويبقى الآخر، وهما (المستعار والمستعار منه)، الأمر الذي يتطلب إعمالًا للعقل والنفاذ على حالات التأمل العقلي التي تضمنتها شبكات المعاني (...) وفتح مغاليقها بلحاظٍ من التدبر والتأمل؛ لذلك فالاستعارة معنية أكثر

---

(1) إيكو (امبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 2004. صـ150.

(2) إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ163.

من غيرها في إنتاج الدلالة الإيحائية».[1] وكل أنواع الاستعارة تمتلك طاقةً إيحائية إذا امتلك المبدع تقنية استخدامها.

والكناية عدولٌ عن المألوف يزخر بطاقةٍ إيحائية، تتمثل في إخفاء المعنى المراد وعدم التصريح به، و«يتحقّق إيحاؤها بالانتقال من المعنى الذي يفيده اللّفظ بحرفيته إلى ما يستلزمه ويترتب عليه؛ أي الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى»[2]؛ فالمبدع يذكر شيئًا وهو يريد لازمه أو ما يوحي به. وعلى هذا الأساس عرفها (دانيال تشاندلر Daniel Chandler) بقوله: «وأفضل تعريف وجدته هو أن الكناية إيحاء بالكلّ بواسطة وصلٍ ما، فهي استخدام صفة، أو معنى موحى، أو شيء ما قريب، بدل شيء أو علاقة، كما عندما نقيم النتيجة مكان السبب».[3]

وقد ربط البلاغيّون بين الكناية وعدد من الأنواع الأخرى التي تشترك معها في التلميح وعدم التصريح بالمعنى، بأن يعبر عنه بطريق غير مباشر، أو يكون اللّفظ القليل دالا على المعاني الكثيرة، أو يغمض الكلام فتتعدد دلالاته، ولا يتبين إلا ببعض القرائن، ولا تخفى صلة جميع هذه الظّواهر بالإيحاء.[4] كما يشابهها في الإيحاء أنواع المجازات الأخرى.

وبناء المعنى في هذه الانزياحات راجع إلى حس المبدع، وحسن استخدامه لها. فالمبدع «هو الذي يوّظف اللغة في مستوياتها المتمايزة، بتفعيلها في نسيج خطابه، ذلك

---

(1) عنوز، و فياض، دالة الاستعارة ودورها في تكوين الدلالة الإيحائية التفسيرية، مرجع سابق، صـ1.

(2) بودوخة، المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي. مرجع نت سابق.

(3) تشاندلر، أسس السيمائية، مرجع سابق، صـ223.

(4) بودوخة، المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، مرجع نت سابق.

التفعيل الذي ينوع طاقاتها الكامنة».[1] ويأتي دور القارئ ليدرك علاقات النص المجازية ويسعى إلى فك شفراتها وتأويلها وصولًا إلى المعنى الذي توحي به. فالمعنى يظل في بطن النص، كما «تظل الكلمات حاملة للمعاني المتعارف عليها إلى أن يأتي الأديب المقتدر الذي يفجّر طاقات معانيها لتخرج إلى السياقات المختلفة».[2] وتظل تلك المعاني حبيسة النصوص حتى يأتي قارئ واعٍ يفك شفراتها.

فكل عدول أو انزياح – سواءً بالمجاز أو الكناية – يحمل طاقةً إيحائية إن أحسن المبدع توظيفه، فمع ما للمجاز من طاقة إيحائية، فإنه يحتاج إلى مبدع قادر على تحميله بالدلالات المتنوعة، والمعاني العميقة. وعلى هذا، فليس كل انزياح إيحاءً، ولكنه يبقى إحدى أهم آليات الإيحاء قديمًا وحديثًا، عندما يكون بين يدي مبدعٍ قادرٍ على شحنه بالمعاني.

وفي بيت أبي العلاء المعري الآتي[3]: (البسيط)

نَــادَى حَشَــا الأمِّ بِالطِفْــلِ الَّــذي إشْــتَمَلَتْ   عَلَيْــهِ وَيْحَــكَ لا تَظْهَــر وَمُــتْ كَمَــدا

تملك الاستعارة قدرة إيحائية كبيرة، فالاستعارة المكنية في (نادى حشا الأم) توحي بالفكرة التي يؤمن بها أبو العلاء، والتي تبدأ من هذا النداء الاستعاري. فـ(نادى حشا الأم) تعبير استعاري يؤدي معنى إيحائيًا عميقًا يتمثل في أن الحياة تعب ونصب وآلام، بشهادة حشا/ رحم الأم الذي ضمه نطفةً وعلقة. إن أبا العلاء يريد أن يفرز ويبرّر نظرته التشاؤمية للحياة بأن رحم الأم – وهي أرحم الناس بالجنين – يصدر منه هذا النداء (الاستعاري) ناصحًا الجنين أن يموت قبل أن يظهر إلى الحياة.

---

(1) الشهري، استراتيجيات الخطاب، مرجع سابق، صـ46.

(2) لوشن (نور الهدى)، علم الدلالة دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث – الإسكندرية، 2006م، صـ101.

(3) المعري (أبو العلاء)، اللزوميات، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال – بيروت، ومكتبة خانجي – القاهرة، (ت : م)، 1/ 259.

التقابل Opposition:

وبعضهم يطلق عليه التضاد، والحقيقة أن التضاد ما هو إلا جزء من التقابل، فـ«لا يكون التضاد إلاّ بالأضداد والمقابلة تكون بالأضداد وغيرها كأن العام يشمل الخاص، وليس العكس». (1) وهو آلية فاعلة من آليات المعنى الإيحائي. هذه التقنية اللغوية تتيح للمبدع بناء معانٍ إيحائية مكثفة، «فلها شعب خفية وفيها مكامن تغمُض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب والذهن اللطيف». (2) فالمبدع وهو يحبك خيوط نصه عن طريق المتقابلات يحبك معه معنىً خفيًا عن طريق الإيحاء. «وعليه فإنّ بنية التشكيل اللفظي للتضاد تكثّف البحث الذهني عند القارئ لكي يقف على حدود المعنى العميق». (3)

ومن التكثيف الذي يصنعه التقابل للمعاني في المستوى العميق، تأتي بلاغة التقابل؛ إذ يصبح المعنى بفضله عميقًا خفيًا مكثفًا، فـ«بلاغة المقابلة لا تتأتى من تضاد وتعاكس لفظين مجردين من السياق أو البناء اللغوي فحسب وإنما يكون خفاؤها وغموضها عندما تندمج وتلتبس مع قوالب المعاني فتصبح مرتكزاً بنائياً يتكئ عليه النص اللغوي في مكوناته وعلاقاته». (4) وعندما تصبح هذه المتقابلات متكأ النص تصبح مرتكزًا للمعنى الإيحائي.

وللتقابل في قصة (خطوة إلى الأمام) للطيب صالح - التي سيأتي تحليلها في المبحث الخامس - معاني إيحائية؛ فهي توحي بعمق التباينات والاختلاف بين العالمين

---

(1) ابن أبي الإصبع، بديع القرآن، مرجع سابق، صـ31.

(2) الجرجاني (علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المطبعة العصرية – صيدا – بيروت، ط 1، 2006م-1427هـ. صـ44.

(3) محمد (هادي حسين)، ظاهرة التضاد في سورة الأعراف وأثرها في إيصال المعنى، مجلة مركز دراسات الكوفة – جامعة الكوفة، مج1، العدد: 31، 2013م صـ56

(4) مرزوك (يونس عبد)، التقابل اللفظي في القرآن الكريم دراسة دلالية، مجلة جامعة الأنبار للعلوم – جامعة الأنبار – العراق، مج4، العدد:13، 2012م، صـ381.

اللذان تنتمي إليهما شخصيتا القصة. فهناك تباين في الثقافات والأفكار بين الشرق العربي والغرب، أوحت بها المتقابلات الواردة في القصة.

السخرية Irony:

وهي طريقةٌ تعبيرية متطورة، تقدم الفكرة في صورة الضحك، والجد في صورة الهزل. وغالبًا ما يكون الأدب الساخرُ محمَّلًا بالهموم والأفكار، ولكن في ألفاظٍ وصور مضحكةٍ ساخرةٍ، فـ«السخرية لعبة ما تكاد تنتهي حتى يبرز الجانب الجدي الذي لا لعب فيه».(1) وهذا يتطلبُ مبدعًا متمكنًا من أدواته، ذا قدرة عالية وموهبةٍ جبارة وذكاءٍ حادٍ، وينبغي أن يكون المتلقي على المستوى نفسه من النباهة ليدرك ما تحويه السخرية من معانٍ إيحائية خفية.

ويُشار إلى السخرية أحيانًا بتعبير (التشفير المزدوج double-Coding)(2)، و«تتطلب الصور البلاغية الأخرى تحولًا في ما يُرجع إليه، بينما تتطلب السخرية تحولًا في وجهة القول. (...) وتتطلب إعادة تقييم ما يبدو إشارة حرفية، للبحث عن قرائن السخرية، الإرجاع إلى قصد المُدرَك ومنزلة الحقيقة».(3) وتقييم السخرية على هذا الأساس يتطلب معرفةً بأساليب الأدباء فيها، وملابسات النص لحظة الإبداع؛ فالإشارة في هذه الحالة لا تكون مستقلةً بذاتها، بل تكون مرتبطةً بظروف إنتاجها.

والسخرية نوع أدبي قديم عرفته كل العصور؛ لما تمّاز به من طاقة إيحائية وتنفيسية هائلة، «ومع أنّ السخرية موجودة منذ القِدَم، أصبح استخدامها إحدى أهم

---

(1) ادونيس (علي احمد سعيد)، مقدمة الشعر العربي، دار العودة – بيروت، ط 3، 1979م صـ41.

(2) الشفرة: هي الاشارة التي تدل على إيحازات رمزية عميقة. ومصطلح مزدوج: نقصد به الثنائية بالمفهوم البنيوي؛ فالسخرية ذات وجهين، أحدهما ضاحك، والآخر جدّي، والأول ظاهر، والآخر خفي.

(3) تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ232.

السمات المميّزة لنصوص (ما بعد الحداثة) وممارستها الجمالية».(1) وقد يكون ذلك ناتجًا عن ضغوطٍ سياسية واجتماعية واقتصادية يتعرض لها أدباء (ما بعد الحداثة)، دعتهم إلى التعبير عن أفكارهم باستخدام تقنية السخرية، بوصفها أداة ثنائية التعبير، فهي تحوي جانبين يختلفان عن بعضهما، أحدهما ظاهر أو سطحي وهو الجانب الساخر أو المضحك، والأخر تخفيه عن السطح، وتداريه عن الأنظار، وهو الجانب الفكري أو الإيحائي.

ومن أمثلة المعنى الإيحائي للسخرية قول الشاعر عبدالله البردُوني(2): (الوافر)

غَيْـرَ رَأسِـي.. اعطِنِـي رِأسَ(جَمَـلْ) غَيْـرَ قَلْبِـي.. اعطِنِـي قَلْـبَ (حَمَـلْ)
رُدَّنِـي مَـا شِـئْتَ.. (ثـورًا) .. (نعجَـةً) كَـي أُسَـمِّيكَ يَمَانِيًـا بَطَـلْ
كِـي أُسَـمِّيكَ شَـرِيفًا.. أوْ أرَى فِيـكِ مَشْـرُوعَ شَـرِيفٍ مُحْتَمَـلْ

فهذه الأبيات الساخرة تملك بنيتين: بنية سطحية يفهم منها المعنى الظاهر، وهو التحقير من شأن ذلك الثائر/ البطل المزيف. وبنية عميقة تخبئ السخرية فيها معاني إيحائية عميقة، فالعلامات اللغوي في الأبيات تنقسم ثلاثة أقسام:

1. علامات تشير إلى الإنسان/ البشر (رأسي – قلبي – ردَّنـ{ـي})، وهذه العلامات تشير إلى إنسان واعٍ يعرف خداع الثائر المزيف، فلا يمكن أن يصدقه أو يتخذ منه بطلًا، أو يرى فيه مشروع شريف محتمل، ما دام يملك خصائص الإنسان.
2. علامات تشير إلى الحيوان، أو إلى إنسان تخلى عن خصائص الإنسانية، وصار حيوانًا تابعًا (رأس جمل – قلب حمل – ثورًا – نعجةً) وهي تشير إلى حيوان يمكن أن تنطلي عليه أكاذيب وخداع الثائر المزيف.

---

(1) تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ233.

(2) البردّوني (عبدالله)، ديوان عبدالله البردُّوني (الأعمال الكاملة)، الهيئة العامة للكتاب – صنعاء، ط 1، 2002م. 1/ 763.

3. علامات تشير إلى الثائر/ البطل (يمانيًا – بطل – شريف – مشروع شريف محتمل)، وهي صفات إيجابية، ولكنها منفية عند الإنسان الواعي الذي يتمثله الشاعر، ولا يمكن أن تكون مثبتة إلا عندما يتحول الإنسان إلى حيوان تابع.

لقد قدمت الأبيات عبر السخرية صورة عامةً للشعب وهو يعاني من الأبطال المزيفين. والذين لا يزالون يحتفظون بخصائصهم البشرية يعرفون زيف هذا المدعي، ولكن يبقى لهذا المزيف جمهور تخلع عليهم البنية العميقة للسخرية صفات الحيوانات، فالأبيات بقدر ما هي استهزاء بالبطل الوهم، هي – كذلك – استهزاء بالشعب أو الجمهور التابع الذي يصدقه.

الكلمة الشعرية Poetry Word:

المبدع ينتقي ألفاظه بدقةٍ؛ فاللفظ حامل المعنى والدال عليه. واللفظة في سياق ما قد تؤدي معنى إيحائيًا لا تؤديه لفظةٌ غيرها، وهي نفسها لا تؤديه في سياق آخر، فـ«تشكل اللفظة في العمل الفني مرحلة من أهم وأخطر مراحل الاختيار والتركيب».[1] فأهم مراحل الكتابة هو اختيار الكلمات وحسن استخدامها في السياقات المناسبة. و«هناك اتفاق على أن الكلمة في الفن لا يقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهي مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش».[2] فالكلمة على ذلك تمتلك وظائف متعددة، فإلى جانب الوظيفة التوصيلية، فإنها تمتلك الوظيفة الإيحائية.

لذلك فإن اختيار الألفاظ يتم بناء على ما تمتلكه من إيحاءات، «والألفاظ الشعرية (Diction Poetic) كلمات تُنتقى لصفاتها الشعرية المفترضة»[3]. فليس معناها أنها تستخدم في الشعر فحسب، وإنما لأنها اكتسبت صفة الشعرية من وصولها إلى درجة الأدبية، فهي كلمة تمتلك خصائص شعرية لا توجد في غيرها، عن طريق

(1) رزق (صلاح)، أدبية النص، دار غريب – القاهرة، (ط: م)، 2002م، صـ 213.

(2) درويش (أحمد)، في نقد الشعر الكلمة والمجهر، دار الشروق – القاهرة، ط 1، 1996م. صـ36

(3) معجم المصطلحات الأدبية، مرجع سابق، صـ45.

«الاستعمالات المشحونة بالمقدرة التعبيرية للكلمات في غير معانيها الحرفية، للإيحاء بصور جديدة في ذهن القارئ»،[1] وعن طريق «الظلال الإيحائية التي قد تقترن بتطور الدلالة عبر سياقات سالفة».[2]

واستخدام هذه الألفاظ يكسبها طاقةً إيحائية؛ بتكثيف المعنى فيها، والتعامل معها «باعتبارها كيانا حيا له استقلالية وذاتيته وفاعليته في التأثر والتأثير من خلال سلسلة العلاقات الدلالية والإيحائية التي تمارس حياتها بقوة في العمل الفني».[3] ولهذا كان لزامًا على الشاعر أن يزحزح اللغة عن مواقعها، باستبعاد المعنى المعجمي المستهلك واستعمال المفردة استعمالًا جديدًا فيه معان جديدة.

وتكثيف المعنى في المفردة أو الكلمة يجعلها بؤرةً ومرتكزًا للمعنى، مما يجعلها طبقات من المعاني، ولنأخذ عنوان قصة قصيرة للطيب صالح أتى على هذا النحو «سوزان وعلي»[4]، مثالًا لطبقات المعاني التي تشكلها اللفظة للوصول إلى المعنى الإيحائي:

اللفظ	سوزان	علي
المعنى المعجمي	اسم علم مؤنث	اسم علم مذكر
المعنى الضمني	اسم حداثي مدني	اسم قديم تقليدي
المعنى النفسي	اسم جميل رومنسي	انتماء ديني
المعنى الإيحائي	تطور واستقرار	تخلف وصراع إيديولوجي

شكل 6 طبقات المعنى لـ (سوزان) و(علي)

(1) معجم المصطلحات الأدبية، مرجع سابق، صـ31.

(2) رزق (صلاح)، أدبية النص، مرجع سابق، صـ206.

(3) رزق (صلاح)، أدبية النص، مرجع سابق، صـ199.

(4) صالح (الطيب)، دومة ود حامد، دار الجيل – بيروت، ط 1، 1997م. صـ95.

واختيار أماكن الألفاظ له دلالته الإيحائية، فتقديم (سوزان) على (علي) ليس اعتباطًا، وإنما هو إشارة وإيحاء من الكاتب بتقدم المجتمع الذي تنتمي إليه (سوزان) في الوقت الحاضر.

التلازم الدلالي Concomitance of signification:

ويعني التلازم الدلالي: كلمة يستدعي معناها كلمة أخرى، في نطاق استعمال لغوي معين. ذلك أن الإفضاء إلى المعنى في النص الأدبي قد يتحقق عبر تشابك دلالي يستحيل فيه المدلول نفسه دالًا، فتكون عملية التلازم الدلالي في هذا التشابك مفضية حتمًا إلى الوعي بتعقيد المسالك المؤدية إلى المعنى، وتبلغ عندها عملية التلاحم بين المعاني والألفاظ درجة قصوى خاصة حين يتحقق للفهم إمكانية الإحاطة بكيفية تعاضد الوحدات الدالة في كون شامل يهبها الوجود المتلاحم في بنية عامة.[1]

فدلالة لفظٍ ما تستلزم لفظًا آخر، وربما استلزم دلالة الأخير لفظًا آخر، ومن هذه التلازمات يتولد المعنى الإيحائي، «إنه أساس ترابط متبادل، أو عنصر ترابط متبادل، أي تعالق وإيحاء»[2]. فلفظ (ممرضة) في قصة (خطوة إلى الأمام)[3] يستلزم منها دلاليًا (متعلمة)، وهذه الأخيرة يلزم منها (متطورة)، ويلزم منها (عملية). ومن هذه التلازمات نلاحظ أن (ممرضة)، تشير إلى أمةٍ متطورة وعملية، وقد انبثق هذا المعنى الإيحائي من هذه التلازمات الدلالية.

شفرات التفاعل النصي Codes of the textual interpla:

التفاعل النصي أو التعالي النصي هو النصوص النصوص المحيطة بالنص الرئيس أو الشارحة له أو الموجودة في خلفيته (النصوص الغائبة) التي تتعالق وتتعاضد

---

(1) جمعي (الأخضر)، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، 2001، صـ31.

(2) بارت (رولان)، التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين – دمشق، (ط: م)، 2009، صـ28.

(3) ينظر: صـ84 من هذا البحث.

معه لإنتاج المعنى. ويركز (جيرار جينيت) على ما يسميه (التعالي النصي)، ويرجع هذا الاهتمام إلى العلاقات التي تقيمها المتعاليات النصية مع النص الحاضر؛ مما يجعل من المتعاليات النصية آلية لإنتاج المعنى وتأويله، يقول: «وفي الواقع، لا يهمني النص حاليًا إلا من حيث (تعاليه النصي) أي أن أعرف ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلقُ عليه (التعالي النصي)».[1] وهو يتفق مع ما طرحته (كريستفيا) حول التفاعل النصي؛ فالنص عندها إنتاجية؛ فهو عبارة عن ترحال للنصوص، وتداخل نصي.[2]

وقد وزع (جيرار جينيت) التعالي النصي أو التفاعل النصي إلى خمسة أنماط هي: التناص، والمناص، والميتانص، والاتساعية النصية، المعمارية النصية.[3] وأهم هذه المتعاليات النصية، وأكثرها استخدامًا في إنتاج المعنى الإيحائي وتأويلية، النمطان الآتيان:

1. التناص: ويحدده (جينيت) بأنه حضور نص في نص آخر، فهو «علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية».[4] وهو عبارة عن عملية امتصاص وتحويل يقوم بها نصٌ مركزيٌ حاضر لنصوص أخرى، فهو «عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة

---

(1) جينيت (جيرار)، مدخل جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، (ت: م)، صـ90.

(2) كريستيفا (جوليا)، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر – المغرب، ط 2، 1997. صـ21.

(3) جينيت (جيرار)، طروس الأدب على الأدب، (ضمن كتاب: دراسات النص والتناصية)، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري – حلب، 1998م. صـ125 – 130.

(4) جينيت، طروس الأدب على الأدب، (ضمن كتاب: دراسات النص والتناصية)، مرجع سابق، صـ125.

المعنى». [1] فالمبدع في حالة الإنتاج يخفي قصده خلف نصوص غائبة يمتصها نصه الحاضر، بحيث يحولها إلى إيحاءات، يوظفها لإنتاج المعنى.

إن النص عندما يقوم بامتصاص نصوص أخرى هو بذلك يقوم بتحويلها إلى إيحاءات خفية في البنية العميقة للنص، فالتناص عبارة عن امتصاص وتحويل عن طريق إقامة علاقات تفاعلية بين النص المتناص والنصوص الأخرى الحاضرة فيه. والمعنى الناتج عن عملية الامتاص والتحويل التي يمثلها التناص، هي عملية إبداعية واعية على مستوى كبير من الإيحاء؛ فلكي ينتج المبدع معنى إيحائيًا عن طريقة استراتيجية التناص عليه أن يقيم شبكة من العلاقات النصية بين النصوص التي امتصها النص الحاضر من جهة، وبينها وبين النص الحاضر من جهة أخرى، ولا يكتفي بالامتصاص وإقامة العلاقات بل لا بد من تحويل هذه النصوص إلى إيحاءات داخل النص الحاضر، وفي هذه الإيحاءات يختفي المعنى الإيحائي. وعند التأويل لا بد من تفكيك هذه العلاقات النصية، وإدراك ما فيها من تحولات وإيحاءات.

2. المناص (النص الموازي): [2] يَعُدُّه (جيرار جينيت) من أنماط التعالي النصي، وهو «عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما النص والمناص». [1] ويقصد

---

(1) بقشي (عبد القادر)، التناص في الخطاب البلاغي والنقدي، إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، 2007م. صـ25.

(2) لهذا المصطلح عدد من المرادفات في الترجمات العربية للمصطلح الغربي Paratext:

- النص الموازي: بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2002م. 1/ 67.
- المناص، المناصة: يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 2، 2011. صـ97.
- ما بين النصية: أنور مرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، 1987. صـ67.
- محيط النص الخارجي: فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ط1، 1991. صـ85
- الملحقات النصية: محمد خير البقاعي، أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، مجلة الفكر العربي

بالنص الموازي النصوص المحيطة بالنص الرئيسي، التي تعد مداخل ومفاتيح نلج عبرها إلى أغوار النص الرئيسي، ونستطيع الوصول إلى البنية العميقة التي تحمل المعنى القصدي والإيحائي، الذي يشترك في إنتاجه النص الرئيسي والنص الموازي على حدٍ سواء. وهو يشمل كل الافتتاحات والتعليقات الخطابية المتعلقة بالنص، كالعنوان وصفحة الغلاف، والاشهار، ودار النشر، والتعليقات والهوامش، والإهداء، والشكر، والمقدمة، والاستهلال، والتصدير.

ويتوسع (جينيت) في النص الموازي فيدخل فيه كل «ما يتضمن التعليقات والكتابات المنشورة حول النص (...) ولعل مفهوم العتبة عنده ظلَّ مرتبطًا في الغالب بكل ما يمهِّد إلى الدخول إلى النص، أو يوازي النص»(2). وإن كان حميد لحمداني يتحفظ على مصطلح النص الموازي لأنه يوحي باستقلالية النصوص الموازية عن النصية الأصلية، وكأن كلًا منهما يسير في خط منفصل عن الآخر، ما يعني إقصاء فكرة الاتصال والتفاعل، لكنه يرى أنه عند استخدامنا لهذا المصطلح فإنه لا يؤخذ بحرفيته؛ فالعلاقة بين النص والنصوص الموازية تفاعلية، وإن كان ذلك لا ينفي وجود استقلالية نسبية.(3) فإذا كانت النصوص الموازية تملك استقلالية فإنها استقلالية نسبية فهي لا تستطيع إنتاج المعنى الإيحائي منفصلة عن النص الأصلي.

يمثل المناص أو النص الموازي أو المصاحب عتبات وبوابات ومداخل للقارئ تمكنه من تأويل النص وفهمه؛ لأنها جزء أساسي في إنتاج المعنى الإيحائي. وللوصول إليه لا بد من قراءتها في نفسها، وفي علاقتها بالنص الأصلي. والقارئ الواعي يستطيع عن طريق النص الموازي الذي يحيط بالنص أن يدخل إلى الفضاء الدلالي لذلك النص، وأن يغور في أعماقه، وأن يجمع شتات أطراف معناه عن طريق مطاردة مسننة

– بيروت، السنة 17، عدد: 83، 1996. صـ84.

(1) يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، صـ111.

(2) لحمداني (حميد)، عتبات النّص الأدبي (بحث نظري)، مجلّة علامات في النقد (فصلية علمية محكمة - النادي الأدبي بجدّة)، مج12–ع46– شوّال1423هـ صـ32.

(3) لحمداني، عتبات النص الأدبي، مرجع سابق، صـ33.

للمعنى في العلامات النصية والنصية الموازية؛ لكي يصل إلى تصور عام للمعنى الذي يوحي به النص.

وعليه، فإن التفاعل النصي يشتغل بوصفه آلية لإنتاج المعنى الإيحائي وتأويله، وقد قدمتُ مثالًا على هذا الآلية عند تعرضي للعنوان – وهو من النصوص الموازية - في قصة الطيب صالح في المبحث الخامس من هذا الفصل.

شفرات الفضاء النصي Text space codes:

وهي إيحاءات غير لفظية وتُعدُّ الموضع المادي الوحيد الموجود في النص، والفضاء النصي هو الحيز الذي تشغله الكتابة «باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق وتشمل طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الحروف المطبعية وتشكيل العناوين»[1]، كما يشمل علامات الترقيم في النص المكتوب، ويقابله التنغيم، والرسومات والصور والأشكال، ومساحة البياض والسواد على الورق، وشكل السطر وطوله وقصره.

وفي قصة الطيب صالح (خطوة إلى الأمام) – التي تأتي في المبحث الخامس من هذا الفصل - مثال على إيحائية الفضاء النصي، الذي يشمل تقنية السواد والبياض، وتوزيع الأسطر، وعلامات الترقيم، والتي تحمل معاني إيحائية تعضد المعنى الإيحائي العام للنص، وتكشف عنه وتؤكده.

ويأتي الاهتمام بالفضاء النصي، بوصفه نوعاً من العلامات السيميائية التي تساعد المبدع في توصيل أفكاره؛ ليجعل منها شفرات يكثف فيها المعنى لتوحي بما يريد، وتساعد القارئ على تلمس الدلالات الخفية في النص. فتشكيل الفضاء النصي يخلق قدرة إيحائية تساعد القارئ على توليد إمكانات متعددة للقراءة.

---

(1) بوتور (ميشال)، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات - بيروت، ط 1، 1971م، صـ112.

المبحث الثالث

أهمية الإيحاء ووظيفته ودور النقد في إبرازه

1. أثر المعنى الإيحائي في النظرية الشعرية الجديدة:

1.1. الشعرية Poetry:

بعد أن عرفنا أن المعنى الإيحائي هو نوع من معاني الكلمة قائمٌ على الأصداء الانفعالية العقلية التي تثيرها العلامات، فالسؤال هنا: ما دور المعنى الإيحائي في النصوص الأدبية، وما الذي يضيفه إليها؟ إذا ما أخذنا الإيحاء بالمفهوم السابق فإنه لا يمكن لأي نص أن يكتسب أدبيته وشعريته إلا بهذا المعنى. «فإنّ للشعرية طبيعة خاصة، تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الألوان و الظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات»(1)، والنصوص؛ فشاعريتها تأتي من قدرتها على الإيحاء، وصنع الظلال والألوان المختلفة، «ويتمثل هذا المصدر في قوة الكلمات على (الاستدعاء)».(2)

ويحدد أحمد مطلوب شقين للشعرية، يرى أن أحد شقيها هو «الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر».(3) ويربط كل من (بارت) و(تودوروف) بين موضوع الشعرية وعملية القراءة، باعتبار أن النص يوحي بمعانٍ كامنة فيه؛ ولذلك «أطلقا العنان لعملية القراءة في إيجاد معنى للنص الأدبي ولا يوصف ذلك المعنى بأنه يقيني وإنما احتمالي، أو - بالأحرى - لا يوصف النص ذاته بأنه يحمل معنى واحدًا يجب أن يتواضع عليه، بل إن النص ينوء بالمعاني الكامنة».(4)

---

(1) السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، مرجع سابق، صـ 271.

(2) أولمان، دور الكلمة في اللغة، مرجع سابق، صـ105.

(3) مطلوب (أحمد)، الشعرية ، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3 ، المجلد 40، 1989م. صـ45.

(4) ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، صـ34.

وتسعى النظريات الأدبية والنقدية - حديثًا كما هو في القديم - إلى صياغة نظرية شعرية أو أدبية، تميز بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، وقد اجتهد النقاد في الآونة الأخيرة في وضع بعض الأسس لجعل اي نصٍ عملًا أدبيًا (الشعرية)، ومن أهم هذه الأسس المجاز الذي ينقل المعنى من سطح النص إلى عمقه، فـ«طاقة الإيحاء التي يمتلكها المجاز هي التي تشكل الفسحة التي تتقوم بها اللغة الشعرية والأدبية عامة»[1]

ويضع كوهين (الإيحائية) و(المطابقة) معيارين تتحدد بموجبهما طبيعة الشعر أو طبيعة النثر، فوظيفة النثر تصريحية، ووظيفة الشعر إيحائية.[2] «ويفهم من هذا التصور الذي بسطه كوهين، أن اللغة في الشعر تتميز بخصوصيات، سواء من حيث الدال الصوتي مفردًا، أم في علاقته مع مدلوله بعد أن يتم تجاوز العلاقة الاعتباطية القائمة بين الدال والمدلول، إلى علاقة أخرى تلازمية وإيحائية، وكأن التعارض بين الشعر والنثر، هو تعارض بين لغة شعرية تستخدم دلالة الإيحاء (Connotation) وبين لغة عادية غير شعرية تستخدم دلالة التقرير والتصريح (Denotation)».[3]

ولقد شهدت الشعرية تطورًا ملحوظًا حتى إنها لم تعد مقصورة على الشعر وحده، بل صارت تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة - على الخصوص - بأعمال نثرية،[4] - خلافًا لما يراه كوهين - فهناك شعرية القص وشعرية الرواية وغيرها. فالشعرية لم تعد حكرًا على الشعر وحده، ولكنها علم يبحث في خصائص كل عمل أدبي شعرًا كان أم نثرًا. و«تبحث الشّعرية كعلم للأدب عن قوانين الخطاب الأدبي وتحرص على مساءلته قصد الكشف عن مميزاته»[5].

(1) حرب (علي)، التأويل والحقيقة، دار التنوير - بيروت، ط 2، 1995م. صـ22.

(2) كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، صـ193.

(3) سمير، النص وظله، مرجع سابق، صـ25-26.

(4) تودروف (تزفيتان)، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط 2، 1990م. صـ24.

(5) زرقاوي (عمر)، الكتابة الزرقاء، دائرة الإعلام والثقافة - الشارقة، كتاب مجلة الرافد، العدد: 56، أكتوبر 2013م، صـ165.

والشعرية أو الأدبية مصطلح يثير كثيرًا من اللغط حول تحديده وتمييز عناصره وخصائصه ووظائفه، فإذا كانت الشعرية هي بحث عن العمل الأدبي للكشف عن مميزاته، «فكلّ عمل أدبي ما هو إلاّ تجلٍّ لبنية محدّدة وعامة، وليس العملُ عندئذ إلّا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة».(1) ويبقى الإشكال قائمًا في تحديد تلك المميزات التي يجب أن تتوفر في النص ليوصف بالشعرية والأدبية.

وعطفًا على ما سبق من دور الإيحاء في شعرية النصوص، فإنه «يمكننا أن نعرف أدبية النص بأنها الكتابة التي تقف الرؤية دونها اتساعًا. وهي إذا كانت كذلك، فإنها تقف على النقيض من النفعية التي يتميز بها الكلام اليومي في استعمال الناس للغة. ولقد يعني هذا النقيض – أيضًا – أن الأدبية قوة إيحائية مكثفة تسكن النص، وتمتد على كل أطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح، والتعبير، والتفسير في الخطاب الإيصالي المباشر؛ ولذا فهي نوع أقوى من الرؤى نفاذًا، وأكثر من الكلام قولًا».(2)

والقول بأن الشعرية هي قوة إيحائية مكثفة في النص، يجعل المعنى الإيحائي أهم خصائص شعرية أي نص، وكلما كان النص محمّلًا بالمعاني الإيحائية، كانت الشعرية به ألصق، وكلما كان مباشرًا وتقريريًا، كانت الشعرية منه أبعد؛ فالأدب ما حرك الفكر والمشاعر معًا، وهذا هو الفارق بينه وبين الكلام العادي.

1.2. الانفعال العقلي وإنتاج المعنى الإيحائي:

قدم الناقد السعودي عبدالله الغذامي هذا المصطلح (الانفعال العقلي) ليكون بديلًا عن مصطلحين تقليديين هما (الشعر العاطفي)، و(الشعر العقلي)، واللذان ظلا سائدين في الخطاب النقدي. ويرى الغذامي أن الانفعال العقلي هو مرحلة متطورة ومتقدمة لإبداع الأدب وقراءته.

---

(1) قطوس (بسّام)، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي – إربد – الأردن، ط 1، 1998م، صـ202.

(2) عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 1998م، صـ158.

وهو يرى أن هذه المصطلحات الثلاثة هي مسميات لحالات إبداعية. وعنده أن الحالة «الأولى: أزلية تقليدية، وهي حالة (الإقناع) ذي التوصيل العقلي. وكينونة النص فيه منطقية؛ حيث يرتكز - في علاقاته الداخلية وفي تواصله مع القارئ - على منطق التعبير وتحديد الهدف (...) أما الثانية: فهي أزلية - أيضًا - وتقليدية وهي حالة الانفعال».[1] و«الحالة الثالثة: وهي حالة (الانفعال العقلي)».[2]

ويرى في الحالة الثالثة تطورًا لحالة الإبداع؛ فهي تجمع بين الحالتين السابقتين، «إنها حالة انفعال، وهذا يضمن للنص شرط وجوده الجمالي، ولكنه ليس انفعالًا عاطفيًا، وإنما هو انفعال عقلي».[3] وهو ما يتوافق تمامًا مع التعريف الذين استقر عليه البحث للمعنى الإيحائي من أنه أصداء العلامات الانفعالية العقلية، التي تثيرها في ذهن المبدع والمتلقي.

والانفعال العقلي بمفهوم الغذامي يتصف به المبدع أو منشئ النص؛ بوصفه أمرًا أساسيًا لإنتاج المعنى الإيحائي، كما يتصف به متلقي النص؛ فهو مفتاح التأويل والقراءة. والانفعال العقلي للمبدع والمتلقي يعني أن ينفعل العقل؛ لينتج فكرًا، ويصنع معنىً. ويكون النص - على ذلك - ذا مستويات متعددة من المعاني، ويملك دلالات مضاعفة، يكون المعنى الإيحائي القائم على الانفعال العقلي هو لبها وغايتها. لذلك فالمعاني في الحالة الثالثة للإبداع - عند الغذامي - لا تكون سطحية أو بسيطة، بل هي خفيفة ومركبة.

وإذا كان المعنى الإيحائي يقع في قمة العملية الإبداعية؛ فذلك لأنه نتاج انفعال عقلي، فقد جمع بين الانفعال والفكر، فلا وجود للإبداع الأدبي دون توهج وجداني

(1) الغذامي، (عبدالله محمد)، تشريح النص، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 2006م. صـ51.

(2) الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، صـ55.

(3) الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، صـ55.

انفعالي، ودون أن يترك أثره في نفس المتلقي، وهذا الأثر ما هو إلا الفكر.[1] وهذا ما أطلق عليه بعض الباحثين «المستوى الواعي وهذا يعني أن بالتجربة الشعرية جانبًا فكريا»[2]، بالإضافة إلى الجانب الانفعالي. وهذا يعني أن إنتاج المعنى الإيحائي وتأويله عن طريق الانفعال العقلي عملية واعية، بل على مستوى عالٍ من الوعي، وهو يشمل الوعي بالذات واللغة والعالم، فهو وعي موسوعيٌّ مبني على معرفةٍ موسوعيّة.

2. المعنى الإيحائي حيث المبدع وإدراك المتلقي:

المبدع يختار من بين الألفاظ ما يؤدي الغرض الذي يقصده، وغالبًا ما يكون ذلك الغرض خفيًا، لم يصرح به المبدع، لكنه أشار وأومأ إليه. و«الشاعر - هنا - لا يطمئن إلى الأفكار الصريحة، ولا يكثر من استخدامها لأنها تعوقه دون بلوغ غاية أخرى».[3] ولذلك تختلف أساليب الأدباء، واختلاف الألفاظ واختلاف استعمالها ناجم عن اختلاف عملية الاختيار الأسلوبي للفظة ولطريقة التعبير. وهذا ما ذكرهُ (أولمان) بقوله: «والمعروف أنّ الأسلوب يتضمن فكرة اختيار الأنسب من بين طرائق التعبير الممكنة التي تضعها اللغة بين يدي الكاتب أو المتكلم، وإذا كان الاختيار من بين المترادفات المتحدة المعنى الموضوعي، فهذا الاختيار بوجه خاص هو الذي يظهر مهارة الكاتب أو المتكلم، وقدرتهِ على تناول الظلال والألوان العاطفية، والجمالية لهذا المعنى».[4] فعملية الاختيار التي يقوم بها المبدع لحظة الخلق الأدبي يتحكم بها انفعاله العقلي.

---

(1) الغابري (هائل)، ترويض النص دراسة نقدية، مطبوعات مجلة الثقافة – وزارة الثقافة والسياحة – اليمن، 1997م، صـ18.

(2) الوريقي (سعيد)، لغة الشعر العربي الحديث مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، ط3، 1984. صـ63.

(3) وافي (علي عبد الواحد)، اللغة والمجتمع، عكاظ للنشر والتوزيع - جدة، ط 4، 1983م، صـ78.

(4) وافي، اللغة والمجتمع، مرجع سابق، صـ106.

وعملية الاختيار هذه ليست بالبساطة المتخيلة، ولكنها عملية شديدة التعقيد، «على أنَّ الأديب البارع يعرف بتجربته ورجاحة عقله وخبرته بطبائع الناس، ودرجات تفكيرهم ما عسى أن يكون للغته وكلماته من صدى وأثر في الأذهان، فيحسن الاختيار ويضع الأشياء في مواضعها الصحيحة، على قدر ما تهديه إليه براعته ومقدرته»(1). وبذلك يتفاضل القول، ويمّاز الأدباء المبدعون عن غيرهم. وعملية اختيار الكلمات الموحية ليست وليدة العصر الحاضر، ولكنها وجدتْ بوجود الأدب والإبداع، إلا أنها أصبحتْ أكثر انتشارًا وضرورةً في الوقت الحاضر. «وللإيحاء الكلمات في عصرنا الحاضر أثر كبير في تقديم النص الأدبي، ومقدرة الشاعر على استخدام الكلمات الموحية دليل على ما يمتاز به من قوة وإلهام»(2).

وهذا متوقف على حذق المبدع وقدرتيه اللغوية والذهنية على حبك المعاني، و«حذق المبدع يتوقف إلى حد بعيد على مدى توفيقه في استغلال الخواص المتعددة للدوال في مستوياتها المختلفة»(3). فالمبدعون من الأدباء يمتازون بالقدرة على إطلاق الكلمات من عقالها، لتنطلق في فضاءات الدلالة، كإشارات أو ذبذبات سابحة تنطلق من نفس المتكلم وفكره، لتمس نفس المتلقي وفكره. «وللأدباء بصدد الأشياء قدرة أخرى فوق ما للمرء العادي، يستمدونها من خيالهم وتبنيهم للألفاظ. وتمدهم هذه القدرة بظلال من الدلالات لا تكاد تخطر في ذهن الآخرين»(4).

إن الإيحاء عملية ترتبط أشد الارتباط بعملية الإبداع، فالمعاني الإيحائية هي خاصية الأدب الأولى التي تجعله مختلفاً عن كلام الناس العادي فـ «الشاعر - مثلًا -

---

(1) حسن (عبدالمجيد)، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، 1949م. صـ56

(2) بدوي (أحمد)، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر - القاهرة، 1966م. صـ457.

(3) عبد المطلب (محمد)، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر - القاهرة، ط 1، 1995م، صـ٨٦.

(4) أنيس، دلالة الألفاظ مرجع سابق، صـ85.

يعنى أول ما يعنى بما تثيره الكلمات من إيحاءات ومن ظلال المعاني، هذا هو شغله الأول».[1]

فإذا كان لإيحائية المعنى/المعنى الإيحائي، دور أساسي في جمال النص الأدبي وبلاغته، فإن هذا المعنى - لجماله، وحسن صياغته، وجودة صنعته - قد يخفى على غير المتمرس الفطن، والناقد الحصيف. فـ «القصيدة ليست واضحة وضوح الإشارات الخالصة، فاللغة في القصيدة تحمل - حقا - مبدأ الإشارة إلى شيء في خارجها، ولكنها تنعكس على نفسها».[2] لذلك تجد غير هؤلاء لا يجبذون النصوص (المفخخة) بالإيحاءات، ولا يمكن أن يستحسنوها ما لم تمر عليها أداة النقد؛ لتنفض عنها غبار الغموض؛ «إذ لا يكاد الناس يشعرون بأنهم يفضلون كلاماً على آخر حتى يبدأ النقد عمله»[3]. وذلك عن طريق «استكشاف الطريقة التي يستعمل بها الأديب الألفاظ والاهتمام بتمييز تلك الطريقة من صور النقل العادية الأخرى في اللغة»[4].

فالأديب في علاقته بالنص الأدبي في حالة الخلق أو الإبداع قد استخدم أساليبه ولغته الخاصة به، وما يقوم به هو «تغيير علاقته بالوعي، ليصبح خطابًا آخر بمستويات من الدلالة ذات أنساق متناظرة، تضفي على فهم الخطاب عمقاً استراتيجيًا جديدًا»[5]. والنقاد بهذا يسلمون للشاعر بتجاوز حدود المألوف وخرقها؛ لفاعلية قوة التخيل التي تحفزه على الإبداع، وتمكنه من إعادة تصوير الأشياء برؤى جديدة من

---

(1) السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، مرجع سابق، صـ 279.

(2) وافي، اللغة والمجتمع، مرجع سابق، صـ81.

(3) كرمبي (لاسل اير)، قواعد النقد الادبي، تر: محمد عوض محمد، لجنة التاليف والترجمة والنشر، ط 3، 1953م، صـ6.

(4) ديتش (ديفيد)، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف النجم، دار صادر - بيروت 1967م، صـ258.

(5) الصغير(محمد حسين)، تطور البحث الدلالي، دار الكتب العلمية - بغداد، 1988م، صـ 22.

منطلق أنه: «قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره لا للاضطرار إليه ولكن للاتساع فيه»(1).

ولا يتيسر للناقد الوصول إلى ما توحي به النصوص وترمز إليه إلا بعد تكرار القراءة، وسبر أغوار النص، وفك شفراته، وتفكيك بنيته، ثم إعادة نسجها، تمامًا كما يفعل المبدع؛ لكي يصل الناقد بهذا إلى مصاف المبدع في حالة إبداع النص؛ وبهذا يستطيع أن يتعايش مع النص، فيجس نبض كل حرف، وكلمة، وعبارة، ويعلم منها ما تحمل من معاني إيحائية، وما تشير أو ترمز إليه.

ولذلك يرى (وليم راي) أن الآلية الحقيقية للقراءة تنطوي على الكشف في داخل كل وحدة من وحدات النص عن خيوط المعنى التي تدعمها الشفرات المختلفة، ويفهم من الشفرة في هذا السياق أنها ليست بنية محددة من كشف اللغز بل هي (منظور من أمثلة الاستشهاد، أو سراب من البنى) وتقع في صلب هذه العملية ظلال المعنى، ويشتق المرء ظل المعنى عن طريق إيجاد علاقة متبادلة بين معنى مدلول جديد وشكل ناتج من تفريغ دلالة سابقة. ولما كان ظل المعنى متأصلًا في الدلالة فهو يؤلف إحدى الطبقات في ورقة المعاني الفطرية الخاصة بذلك المعنى، وهو يحدد نقطة انطلاق الشفرة (التي لا يعاد توليفها أبدًا)، نطق الصوت الذي قد نسج في النص، ومع ذلك فإن ظل المعنى ليس مجرد وظيفة تعاقب النص الذي ينطوي على المعنى الأولي. فحين نقرأ نكشف عن ظلال المعنى، التي تغدو من خلال استمراريته وتكرارهِ ضمن القراءة دلالات يتطلب منا أن نشتق منها أمثلة أخرى لظلال المعاني.(2)

وهكذا، فإن الإبداع الأدبي قائم على عملية اختيار، يقوم بحبكه المبدع، ليضع كل لفظة في مكانها المناسب الذي يجعلها تؤدي وظيفتها الإيحائية، التي تساعده على توصيل المعنى الإيحائي للنص. ثم يأتي دور المتلقي الذي يجب أن يكون في مستوى

---

(1) الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مرجع سابق، صـ373.

(2) ينظر: راي، المعنى الأدبي، مرجع سابق، صـ198.

فهم وإدراك المبدع، حتى يستطيع إدراك واستخراج المعنى الإيحائي الذي خبأه المبدع في نصه.

إنَّ إبداع المعنى الإيحائي هو إبداع لنصٍ محاطٍ بالشفرات النصية والثقافية، وهو بناء لمستويات من المعاني داخل النص بطريقة منطقية. وبناء المعنى الإيحائي داخل هذه المستويات يتطلب من المبدع جهدًا كبيرًا؛ فهو يُبنى على أساس الانفعال الفكري، والمعنى في هذا المستوى يكون خفيًا وبعيدًا؛ بحيث يُلقى إيحاءً، معتمدًا في ذلك على آليات معينة. إنها عملية معقدة وصعبة؛ لذلك فهي تشبه الحبك. وإذا كان المبدع قد حبك نصه من أجل إنتاج المعنى الإيحائي، فإن المتلقي؛ لإدراكه يقوم بعملية تفكيك ذلك الحبك، وإعادة حبكه مرةً أخرى.

المبحث الرابع

أمثلة تطبيقية للتحليل النقدي من منظور إيحائي

1. نص قديم : قراءة مغايرة:

الطويل

وَلَمَّــا قَضَــيْنَا مِــنْ مِنــىً كُــلَّ حَاجَــةٍ   وَمَسَّــحَ بالأَرْكَــانِ مَــنْ هُــوَ مَاسِــحُ

وشُدَّت على دُهْـم[1] المهَارَى[2] رِحَالُنـا   ولم يَنْظُــرِ الْغَــادِي الَّــذِي هُــوَ رَائِــحُ

أَخَــذْنَا بِــأَطْرَافِ الْأَحَادِيــثِ بَيْنَنــا   وَسَــالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِـيِّ[3] الْأَبَـاطِحُ[4]

هذه الأبيات تكاد تكون مجهولة القائل في كتب التراث، وقد نسبها بعضهم إلى كثير عزة[5]، وقيل الأبيات ليزيد بن الطثرية[1]، وذكر الشريف الرضي في كتابه غرر

---

(1) دهم: الدُّهْمَةُ: السَّوَادُ. والأَدْهَمُ: الأَسْود، يَكُونُ فِي الْخَيْلِ والإِبل وَغَيْرِهِمَا، فَرس أَدْهَمُ وَبَعِيرٌ أَدْهَمُ.

ينظر: ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 12/ 209. مادة (دهم).

(2) إبل مَهْرِيَّة و منسوبة إِلى مَهْرَةُ بن حَيْدان أبو قبيلة وهم حيٌّ عظيم والجمع مَهارِيُّ ومَهارٍ ومَهارَى مخففة الياء وأَمْهَرَ الناقةَ جعلها مَهْرِيَّة والمَهْرِيَّة. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 5/ 168، مادة (مهر).

(3) المَطِيّ: جمع مطية وهي الناقة التي يركب مَطاها أي ظهرها، ويقال: يُمْطى بها في السير أي يُمَدُّ. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 15/ 268. مادة (مطا).

(4) الأَبْطَحُ مَسِيل واسِع فيه دُقاقُ الحَصى. والجمع الأَباطِحُ.

ينظر: ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق 2/ 413، مادة (بطح).

(5) الحصري (إبراهيم بن علي)، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل - بيروت ، 2/ 404. وابن معصوم (علي صدر الدين المدني)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان – النجف الأشرف – العراق، ط 1، 1969م – 1389، 4/ 46.

الفرائد قال: أنشدني ابن الأعرابي للمضرب، وهو عقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى رحمهم الله تعالى(2)، ونسبها إليه صاحب الحماسة البصرية.(3) وهي مثبتةٌ في ديوان كعب بن زهير، ومنسوبة إليه، ضمن قصيدة كاملة عدد أبياتها واحد وعشرون بيتًا، تحتل هذه الأبيات العدد (12 ، 13 ، 14) منها.(4)

وفي النقد القديم حكم شبه مجمع عليه من النقاد بخساسة المعنى في الأبيات السابقة وضياعه، فقد جعلوها من الشعر حسن اللفظ، الواهي المعنى. فابن قتيبة (276هـ)، يورد الأبيات مثالًا لقوله: «وضربٌ منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى».(5) ووضعها ابن طباطبا (322هـ) تحت عنوان «الشعر الحسنُ اللفظ الواهي المعنى»(6)، وإن كان أشار بعد إيرادها إلى ما تحمله من «معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر»(7).

ويرى أبو هلال العسكري (395هـ) أنه ليس تحت ألفاظ هذه الأبيات كبير معنى، وإن كان أخف وطأةً ممن سبقه فقد جعل معناه وسطًا وأدخله في الشعر الجيد

---

(1) العباسي (عبد الرحيم بن عبد الرحمن)، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب – بيروت، 2/ 134. وابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، مرجع سابق، 4/ 46.

(2) العباسي، معاهد التنصيص، مرجع سابق، 2/ 134.

(3) البصري (علي بن أبي الفرج)، الحماسة البصرية، تح: مختار الدين أحمد، عالم الكتب – بيروت، 2/ 103.

(4) السكري (أبي سعيد)، ديوان كعب بن زهير، شرح ودراسة: مفيد قميحة، دار الشواف، للطباعة والنشر- الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1989م. صـ51–52- 53–54 .

(5) ابن قتبة (عبدالله بن مسلم)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف – القاهرة، ط 2، 1967م, 1/ 66.

(6) ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي)، عيار الشعر، تح: عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط 2، 2005م-1426هـ. صـ88.

(7) ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، صـ88.

النادر.[1] وابن منقذ (584هـ) يرى أنه «لا خلاف في أن المعنى ضائع في اللفظ، لأنه بمعنى لما حججنا رجعنا وتحدثنا في الطريق».[2] ويجعله ابن الأثير (637هـ) من الشعر الذي نُمِقَ وزُخرِفَ، وليس له معنى شريف.[3]

وهذا الحكم من هؤلاء النقاد راجعٌ إلى أنهم نظروا إلى هذه الأبيات بحسب شروط الشعر عندهم، وبحسب قواعدهم البيانية الثابتة. كما أنَّ النص الظاهر (المستوى السطحي) ليس فيه بريق معنى يجذب القارئ من أول وهلة، ولذلك عمدوا في بيان معنى هذه الأبيات إلى نثرها وشرح بنيتها السطحية، وخلاصة ما نثروه وشرحوه إنها بمعنى (لمّا حججنا، واستلمنا الأركان، رجعنا، ولم ينظر الغادي الرائح، وتحدثنا على ظهور الأبل في الطريق).

ويخرج عن هذا الإجماع عبد القاهر الجرجاني (471هـ) الذي رفع من شأن هذه الأبيات لفظًا ومعنى، ورأى أنه لولا جودة المعنى ما حَسُنَ اللفظ، وقدم تحليلًا لمعناها يدل على أنه غاص في النص أعمق من غيره. «وذلك أن أوّل ما يتلقّاك من محاسن هذا الشعر أنه قال: (ولمّا قضينا من مِنًى كلَّ حاجة) فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فُروضِها وسُنَنِها، من طريقٍ أمكنه أن يُقصِّر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبّه بقوله: (ومسّح بالأركان من هو ماسحُ) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسيرِ الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال: (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) فوصل بذكر مسح الأركان، ما وليه من زَمِّ الركاب وركوب الرُّكبان، ثم دلّ بلفظة الأطراف على الصّفة التي يختصّ بها الرِّفاق في السَّفر، من التصرف في

---

(1) العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله)، الصناعتين، مطبعة محمود بك - القاهرة، ط 1، 1320هـ، صـ42.

(2) ابن منقذ (أسامة بن مرشد)، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة. صـ154.

(3) ابن الأثير (ضياء الدين نصرالله بن محمد)، المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر - بيروت، 1420هـ، 1/ 341.

فنون القولِ وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتظرّفين، من الإشارة والتلويح والرّمْز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طِيب النفوس، وقُوَّة النشاط، وفَضْلِ الاغتباط (...) وأخبر بعدُ بسرعة السير، ووَطَاءة الظَّهر، إذ جَعَل سلاسة سَيْرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكّد ما قبْله، لأن الظُّهور إذا كانت وَطِيئةً وكان سيرها السَّيْرَ السهلَ السريع، زاد ذلك في نشاط الرُكبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طِيباً، ثم قال: بأعناق المطيّ، ولم يقل بالمطيّ، لأن السرعة والبُطءَ يظهران غالبًا في أعناقها، ويَبين أمرهما من هَواديها وصدورِها، وسائِرُ أجزائها تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثّقَل والخفَّة»[1].

فالجرجاني يغوص في البنية العميقة للنص، ليصلَ إلى المعاني الضمنية أو الهامشية والمعاني الانفعالية التي تدخل عنده فيما سماه (معنى المعنى). «والحق أنه على الرغم مما يبدو من اختلاف بين القراءتين، إنَّ هذا الاختلاف ليس جوهريًا».[2] وهو أفضل ما توصل إليه النقاد في العصر الحديث عند تطرقهم لدراسة هذه الأبيات.[3]

فعلى سبيل المثال يعلق مصطفى ناصف على قراءة عبد القاهر الجرجاني بأنه شرح للدلالات الضمنية في بعض العبارات، والظاهر - أيضًا - أن مصطفى ناصف لم يخرج عن الدلالة الضمنية للأبيات، فقد اكتفى بالإشارة إلى أن الاستعارة في البيت

1الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن)، أسرار البلاغة، قراه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني - القاهرة ودار المدني - جدة، (ع: م). صـ21-22.

2السيد (شفيع)، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب - القاهرة، ط 2، 2014م، صـ9.

3ينظر: مندور (محمد)، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر - القاهرة، صـ33-34. والعريض (إبراهيم)، الأساليب الشعرية، دار مجلة الأديب، 1950م. صـ21. وطبانة (بدوي)، دراسات في نقد الأدب العربي، دار الثقافة - بيروت، ط 6، 1974م. صـ221-225. وبدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، صـ370.

الثالث ذات دلالة أسطورية، وإلى التوكيد في (قضينا من منى كل حاجة)، وإلى مواجهة الضعف في (مسّح بالأركان)، وفكرة التفاعل في (وسالت بأعناق المطي الأباطح).[1]

وبقراءةٍ أخرى تكاد تكون مغايرةً لقراءات السابقين لهذه الأبيات، نستكشف من خلالها معاني أخرى، ونتتبع السميوزيس في انتقاله عبر المؤولات، لنصل إلى الفكرة التي انفعل لأجلها عقل الشاعر فأبدع هذا الشعر. وستتطلب القراءة ما يلي:

- قراء الإشارات الصوتية، بوصفها علامات دالة توحي بمعان شعرية.
- قراءة العلامات اللفظية وربطها ببنيتها النصية، ومحيطها الاجتماعي والثقافي.
- ربط الأبيات ببقية النص؛ فالنص جسمٌ واحدٌ لا يمكن فصل بعضه عن بعض، والناقد بتجزئة النص، كأنه يجزئ الذات المبدعة؛ فالنص هو المبدع في صورةٍ لغوية. وبتجزئة النص تنفصل عاطفة المبدع عن عقله، وعقله عن ذاته، وذاته عن واقعه، وبهذا يصبح النصُ بلا روح.

وأول ما يلقانا من الإشارات الصوتية الإيحائية صوت الحاء، الذي تكرر في الأبيات الثلاثة سبع مرات، وهو «مهموس رخو، يحدث صوته باندفاع النَّفَس بشيء من الشدة مع تضيُّقٍ قليل مرافق في مخرجه الحلْقي، فيحتك النفَس بأنسجة الحلق الرقيقة، ويحدث صوتُ هو أشبه ما يكون بالحفيف».[2] وهو «بحفيف النَّفَس أثناء خروج صوته من أعماق الحلْق، يرفد اللسان العربي بأعذب أصوات الدنيا قاطبة، وأوحاها بمشاعر الحب والحنين (...) وهو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته».[3] ففي هذا الصوت الحب والحنين، وقوة حرارة العاطفة، الذي يوحي بشدة حنين الشاعر لوطنه. ويعضده في الإيحاء بحرارة العاطفة وقوة الحنين صوتي النون والميم في قوله: (من منى)، فالميم

1ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، مرجع سابق، صـ96-97.

2عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، صـ 179

3عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، صـ179ـ198.

يوحي بـ«الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة».[1] و«النون صوت ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم».[2]

وفي العلامات اللفظية تحيل (منى ، الأركان) - وهي إشارات مكانية - على الأماكن المقدسة، وإذا ما تم ربط هذه الإشارات وإحالاتها مع فضاء النص، فإن الشاعر أوردها في سياق تركه لها، بل والاستعجال في هذا الترك، والرحيل إلى دياره، بما يوحي بارتباط الشاعر العربي بوطنه، وأن هذا الارتباط فوق كل الانتماءات. و(المهارى) تحيل على نوعٍ من النوق سريعة وقوية، بما يوحي بالاستعجال في الرحيل، ويدعم ذلك "ولا ينظر الغادي الذي هو رائحُ". و(أطراف الأحاديث) يحيل على التصرف في فنون القول، الذي يوحي بطيب النفوس، وقوة النشاط.

وتأتي الأفعال في الأبيات الثلاثة ماضية كلها (قضينا، مسّح، بالأركان، شُدتْ، أخذنا، مالتْ) ماعدا الفعل (ينظر) في "ولا ينظر الغادي ..." فقد جاء بصيغة المضارع ليدل على الحاضر، وبقراءته في سياق الأبيات نلاحظ أن الجملة وصفٌ لحالة من حالات النفس، فالمشتاق لا ينتظر أحدًا؛ ولأن هذه النفس فاعلة في الماضي؛ بسبب ورود كل الأفعال في الزمن الماضي، فالفعل (ينظر) يُحِيل إلى الزمن الماضي. وتأسيسًا على ذلك فالزمن المسيطر على الأبيات هو الزمن الماضي. ولما كان الشاعر بصدد ذكر التأهب للرحيل وزمن التَرَحّل، وهو لم يلقَ وطنه بعد، عد ذلك الزمن من الزمن الماضي، الذي يريد التخلص منه. وقد بدأ الأبيات بـ(لَمّا) التي تدل على الانقضاء وهذا يوحي بأن زمن الإبداع هو الزمن الحاضر بالنسبة للشاعر، والزمن الحاضر هو الذي تتحقق فيه ذاته، وهذا التحقق ناتج عن التقاء الذات بالوطن حقيقة أو تخيلًا.

وإذا نحن ربطنا الأبيات بفضائها النصي (في إطار القصيدة كاملة)، بما قبلها وما بعدها، نلاحظ أن الشاعر يَحِنُّ إلى وطنه في حوارٍ درامي مع محبوبته، وبعدما شكى لها

1 عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، صـ71.

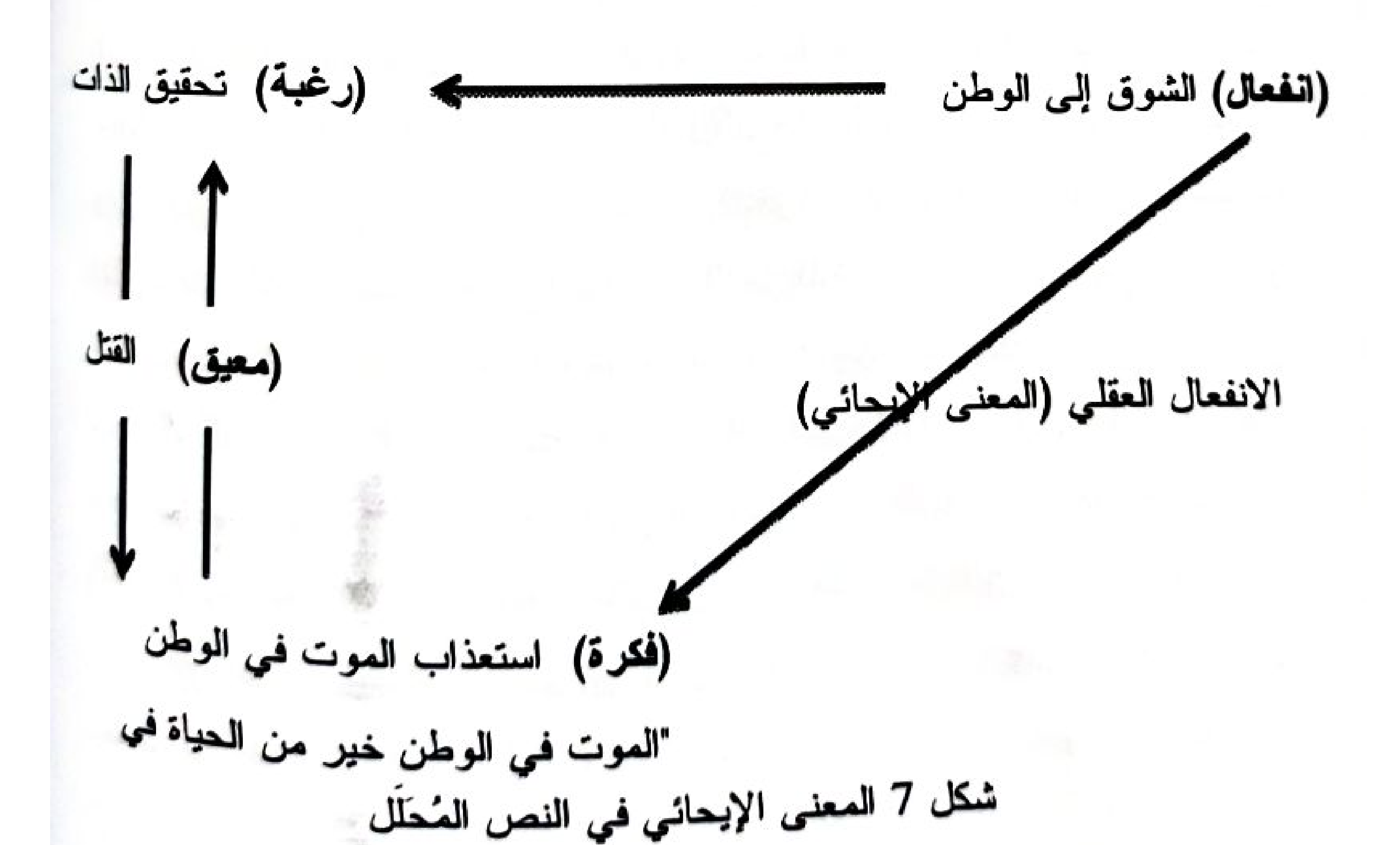
2عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، مرجع سابق، صـ158.

وبثّ حنينه وشوقه، وبعد طمأنتها له بأنّ حبها له ما يزال كما هو لم يتغير، تنصحه بأن لا يعود؛ لأن زوجها وأقاربه ينوون قتله، يقول:

وقالــت تَعَلّـمْ أنّ بعــضَ حُمــوّتي ... وبَعْلِـي غِضَــابٌ كُلُّهــم لَــكَ كاشِــحُ

يَحِــدُّونَ بالأَيــدِي الشّــفَارَ وكُلُّهــم ... لِحَلْقِـكَ لــو يَسْـطِيعُ حَلقَــكَ ذابِــحُ[1]

وبعد هذا الإنذار تأتي هذه الأبيات الثلاثة، لتنغمس فيها الذات في الوطن، فهو يستعجل الرحيل من البلد المقدس، والرجوع إلى بلده، رغم هذا الإنذار، وعلمه بأنه ربما يقتل، فبنية النص كلها شوق وقوة حنين إلى ذلك الوطن المحفوف بالأخطار، سعيًا منه للوصول إلى تحقيق الذات، الذي لا يكون إلا بالتقائه بالوطن، ولكن هناك عائقًا في سبيل تحقق ذلك هو (التهديد بالقتل)، ولكن الشاعر يصرُّ على الرجوع إلى وطنه، ليوحي باستعذاب الموت في سبيل الوطن. كما هو مبين في الشكل الآتي:



شكل 7 المعنى الإيحائي في النص المُحلّل

1 السكري، ديوان كعب ابن زهير، مصدر سابق، صـ52.

وهذا ما كشف عنه البيتان الأخيران:

أخُـو الأرض يسـتخفي بهَـا غـير أنَّـهُ   إذا اسـتافَ[1] منهـا قارحـاً[2] فَهـوَ صـائحُ

دعاهــا مــن الأمهــادِ أمهــادِ عــامِرٍ   وهاجَــت مــن الشّــعْرَى عليــهِ البَــوَارحُ[3]

2. قصة "خطوة إلى الأمام" للطيب صالح[4]: النص مرآة العالم:

النص:

خطوة إلى الأمام

كانت ممرضة .

---

1 سُفْتُ الشيءَ أسوفُهُ سَوْفاً، إذا شمِمْتَه. والاستيافُ: الاشتمامُ. والمَسافَةُ: البُعْدُ، وأصلها من الشمّ. وكان الدليل إذا كان في فلاةٍ أخذ الترابَ فشمَّه ليعلم أعَلى قصدٍ هو أم على جَوْرٍ.
ينظر: الجواهري (إسماعيل بن حماد)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، ط 4، 1407هـ – 1987م، 4/ 1387، مادة (سوف).

2 أولها أو أرضًا منبسطة لا يظل معها. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 2/ 559-561.

3 السكري، ديوان كعب ابن زهير، مرجع سابق، صـ54.

4 الطيب صالح (1929 – 2009) روائي سوداني كبير، أطلق عليه النقاد (عبقري الرواية العربية)، ولد في السودان، وعاش في بريطانيا وقطر وفرنسا. حاصل على بكالوريوس علوم من جامعة الخرطوم، سافر إلى انجلترا حيث واصل دراسته، وغير تخصصه إلى دراسة الشؤون الدولية. تنقل في عدد من المواقع المهنية، حيث عمل لمدة طويلة في القسم العربي لهيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي)، وعند استقالته منها عاد إلى السودان وعمل في الإذاعة السودانية، ثم سافر إلى قطر وعمل في وزارة إعلامها، ثم عمل مديرًا إقليميًا لمنظمة اليونيسكو في باريس، ثم في الخليج العربي. كتب العديد من الأعمال السردية التي ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة، وهي: (موسم الهجرة إلى الشمال)، و(عرس زين)، و(مريود)، و(ضو البيت)، و(دومة ود حامد)، و(منسي).
ينظر: عبد الملك (كمال) وكحلة (منى)، صورة أوروبا في الأدب العربي الحديث من طه حسين إلى الطيب صالح، مدارك للنشر والترجمة والتعريب، 2011م. صـ177-178.

وكان معلمًا .

كان أسمر داكنًا، أسود إذا شئتَ. لم تكن سمرتها داكنة، بيضاء إذا شئت .

كان أنفه أفطس، لكنه لم يكن قبيحًا. وكان أنفها إغريقيًا، جذابًا بأي قياس قسته.

وكان شعره نحاسي اللون، ناعمًا وطويلًا، وكانت عيناها رماديتين، تذكران الرائي بأمسيات معينة .

وكانت عيناه سوداوين، وكذلك شعره الذي لم يكن أسود فحسب بل كان أكرت أيضًا.

في مكتب التسجيل في (فولام رود)، حيث أخذها وحيث تركته يأخذها، كانت تصرفات المسجل لا غبار عليها، لكن خيّل لبعض الحاضرين أنه كان محرجًا بعض الشيء.

وأخذها معه إلى أهله.

أخذ يعلّم وأخذت تمرّض، وولدت له ابنًا.

"ماذا تسميه؟".

"سامي. يسهل لفظه، بالإنكليزية وبالعربية".

ونما صحيح الجسم وافر الحكمة، فكما الأب كذلك الابن، والأم ممرضة. أما الغنى فلم يكن مؤكدًا.

كانت عيناه رماديتين، تذكران الرائي بأمسيات معينة في لندن.

وكان شعره نحاسي اللون، وكان مع ذلك أكرت أشعث.

لم يكن أنفه إغريقيًا ولا كان أفطس.

وهو أمر حسن.

"سيكون طبيبًا تردد أمه باستمرار.[1]

---

1 صالح، دومة ود حامد، مصدر سابق، صـ88-89.

التحليل:

إذا كانت القراءة السطحية للنصوص لا تكفي ولا تكشف عن مراد النص ودلالته فإن النص الذي بين أيدينا له خصوصية أعمق وبنية نصية معقدة؛ فـ «البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية (العلامة داخل) النص، وإنما هناك بنية أخرى عميقة ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية». (1)

ويزداد الأمر تعقيدًا عندما تتعدد القراءات والتأويلات، أو عندما يكون المعنى قابلًا لأكثر من قراءة، يضيع بينها قصد صاحب النص، ليدخل القارئ في دوّامة عظيمة من الارتباك بين دلالة اللفظ وقصدية الكاتب. ومن ذلك يتضح «أن الإفهام أو التواصل لا يتحقق إذن إلا بوقوع المخاطب على قصد المتكلّم من خلال التشكيل اللغوي الذي يضم العناصر المنطوقة، والقرائن التي تضم عناصر منطوقة وأخرى غير منطوقة». (2)

والنص كله منجم خصبٌ لهذا النوع من التحليل، فالبحث عن المعنى الإيحائي يشمل كل أجزاء النص، ففي كل سوادٍ وبياض فيه نجد ذات المبدع وفكره، وبالغوص في أعماق النص والبحث عمّا توحيه علامات النص نصل إليهما. وهذا يعني أن التحليل سيشمل النص الموازي المتمثل في العنوان والفضاء النصي (علامات الترقيم – السواد والبياض)، كما يشمل البنية النصية (الألفاظ – الزمان – المكان)، وكل هذه علامات تشير إلى المعنى وتدل عليه.

يأتي العنوان في قصة 'خطوة إلى الأمام' مكونًا من ثلاث إشارات، الإشارة الأولى (خطوة) والتي تدل على حركة ما، وهذه الحركة مطلقة يحددها أو يقيدها ما

2 جاب الله (أحمد)، التشاكل والتباين في لامية العرب، ضمن كتاب (أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي 15-16 إبريل 2002)، منشورات جامعة بسكرة – الجزائر. صـ 94.

3 بحيري (سعيد حسن)، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب – القاهرة، ط 1، 2005م صـ56.

بعدها، فـ (إلى) إشارة تدل على جهة تحرك تلك الخطوة، وتأتي الإشارة الثالثة لتحدد اتجاه تلك الخطوة، وقد جاء ذلك التقييد إيجابيًا؛ إذ الحركة/ الخطوة إلى الأمام.

والعنوان بهذا إشارة كاشفة لمدلول النص، فهو «من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات، وتطل على ظلال المعاني»[1] إذ نجد إحدى شخصيات القصة الرئيسية بعد صراع شديد، يصر على أن يخطو خطوة إلى الأمام.

كانت ممرضةً	خطوة إلى الأمام	سيكون طبيباً
الماضي	(اللحظة الراهنة)	(المستقبل)

شكل 8 كشف العنوان لمحتوى النص بشكل إيحائي

والعنوان يحكي حال أحد طرفي الصراع في القصة، ويهمل حال الطرف الآخر. فلماذا؟

الحقيقة أن العنوان لم يهمل حال الطرف الآخر في المستقبل بعد أن كشف عنه في الماضي والحاضر، لأنه لا بد من قراءة متعمقة للمنطوق والمسكوت عنه في العنوان؛ فـ«سلطة عنوان النص الأدبي عمومًا تنبع من مركزيته، بمعنى ارتباطه دلاليًا بكافة جوانب الأبنية النصية ومستوياتها، وهذا من شأنه أن يعطى للعنوان قيمته الجوهرية، ويجعل منه عمدة في عملية التلقي، كما يجعل منه بوابة لازمة للولوج إلى عالم النص، وهو في الغالب بوابة ضوئية مركزية، تنبثق منها خيوط كثيرة تمتد لتضيء كافة ما يمكن

1 درمش (باسمة)، عتبات النص، مجلة علامات، (علمية فصلية محكمة – النادي الأدبي بجدة)، ج61، مج16، مايو 2007م. صـ39.

أن يطأه ذهن المتلقي»[1]. ومن هنا نتبين أنه مادام أن أحد طرفي الصراع متحرك إلى الأمام، فإن الآخر إما راكد أو متحرك إلى الخلف، والكاتب عَنْوَنَ القصة بالإيجابي، وأهمل السلبي، كما أنه أهمل حركته المستقبلية حتى في القصة.

كان معلماً	ظل يدرس ←	(سكت عنه السرد)
(الماضي)	(الحاضر)	(المستقبل)

شكل 9 المسكوت عنه في العنوان

والعنوان بهذا قد صيغ بطريقةٍ محكمةٍ ودقيقةٍ، ليكونَ «أحدَ المفاتيح التأويلية، فنحن لا نستطيع أن نفلتَ من الإيحاءات التي تشير إليها»[2] مثل هذه العناوين. لذلك انفتح العنوان على هذه المعاني التي لا تدرك إلا بالقراءات المتكررة والدقيقة، ولو كان العنوان جامدًا لما استطعنا تحميله هذه المعاني، ولما أوحى بهذه الأفكار، فـ«العنوان يجب أن يشوش الأفكار لا أن يحولها إلى قوالب مسكوكة».[3]

وينقسم الزمن اللغوي في القصة ثلاثة أقسام؛ إذ يرد ذكر حالات بطلي القصة في الماضي، وهو الغالب على القصة، وفي الحاضر وهي إشارات قليلة لكنها سيطرت على تصرفاتهما لمدة زمنية ليست بالقصيرة يدل على ذلك صيغة الفعل المضارع (أخذ يعلم وأخذت تمرض) إضافة إلى ذلك فقد وردت صيغة المضارع الدال على الزمن الحاضر (تردد .. باستمرار). ويبقى الزمن المستقبل والذي تنفرد به كما بينا في العنوان الممرضة (البريطانية) في إشارة زمنية واحدة فارقة، هي قولها (سيكون).

---

1 خفاجى (عبدالجواد)، لحس العتب وسلطة العنوان (قراءة في رواية لحس العتب لخيري شلبي)، مجلة الرواد العدد: 11 أكتوبر 2005م. صـ 34.

2 ايكو، آليات الكتابة السردية، مرجع سابق، صـ20.

3 ايكو، آليات الكتابة السردية، مرجع سابق، صـ22.

وفي القصة يبرز المكان وإن كان بقدر يسير، فوردت ثلاثة إشارات مكانية صريحة، الأولى (فولام رود) وهي منطقة مشهورة في لندن، وبها إحدى محطات مترو أنفاق لندن وتقع على خط ديستريكت. والثانية (يسهل لفظه بالإنكليزية والعربية) وهي إشارة من السارد إلى أن أحد البطلين إنكليزي والآخر عربي، والثالثة (كانت عيناه رماديتين، تذكران الرائي بأمسيات معينة في لندن) فبعض أحداث القصة حدثت في هذه المدينة البريطانية، وهي بلد أحد بطلي القصة.

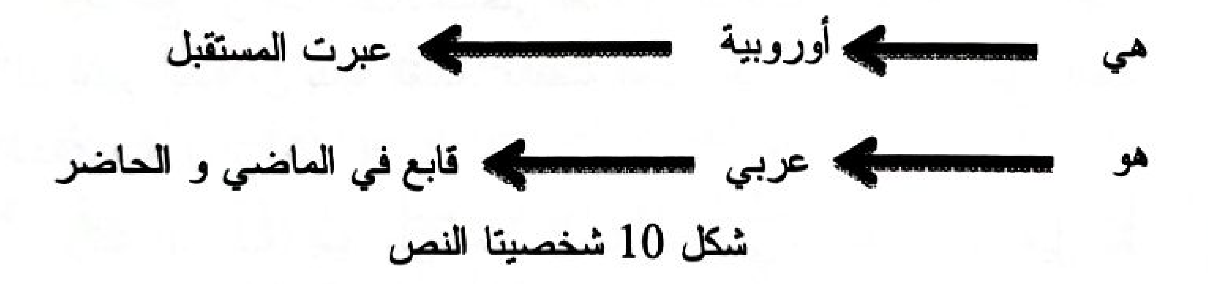
ويتجاوز الإشارات المكانية الصريحة، والتي أوحت لنا أن أحد بطلي القصة انجليزي والآخر عربي، بتجاوز تلك الإشارات إلى صفات البطلين الجسدية - التي أوردها السارد لهذا الغرض، وهو الإشارة إلى جنس كلٍ منهما - فالشعر الطويل الناعم النحاسي اللون، والعينان الرماديتان تدل على جنسية معينة وهي الجنسية الأوروبية، والشعر الأكرت الأسود واسوداد العينين يدل على الجنس العربي (خاصة السوداني)؛ إذًا فهو عربي وهي إنجليزية. وقد أراد السارد من خلال اختياره لهذين المكانين الإيحاء بصراع ما قائم بين الجنسين أو الثقافتين. وقد حدد السارد مكانها (لندن) فهي أوروبية لندنية، وترك العربي بدون تحديد لمكانه في هذا الوطن الكبير؛ وكأنما أراد أن يوحي لنا بأن كل عربي هو نسخة من بطله هذا، وكأنه يعبر عن شخصية (أنا الجمعية).

وتأتي الشخصية في القصة محل الدراسة - وتكاد تكون سمة غالبة على القصة القصيرة عند الطيب صالح - مبنية على شخصيتين رئيسيتين فقط، وتكاد تختفي الشخصيات الفرعية إلا ما ندر. وهو لا يسمي شخصياته إلا إذا كان الاسم يضفي دلالة جديدة ورئيسية في القصة، ولكنه مع ذلك يصف شخصياته وصفًا دقيقًا بحيث تكون صفات الشخصية جزءًا من الدلالة؛ حتى يمكن إدراك المعنى العام الذي أراد السارد الإيحاء به.

ولم يسم هاتين الشخصيتين، وإنما اكتفى بالوصف (ممرضة - معلم) ثم أسهب في الوصف حتى اتضحت جنسيتهما، فهي أوروبية لندنية، وهو إفريقي عربي؛

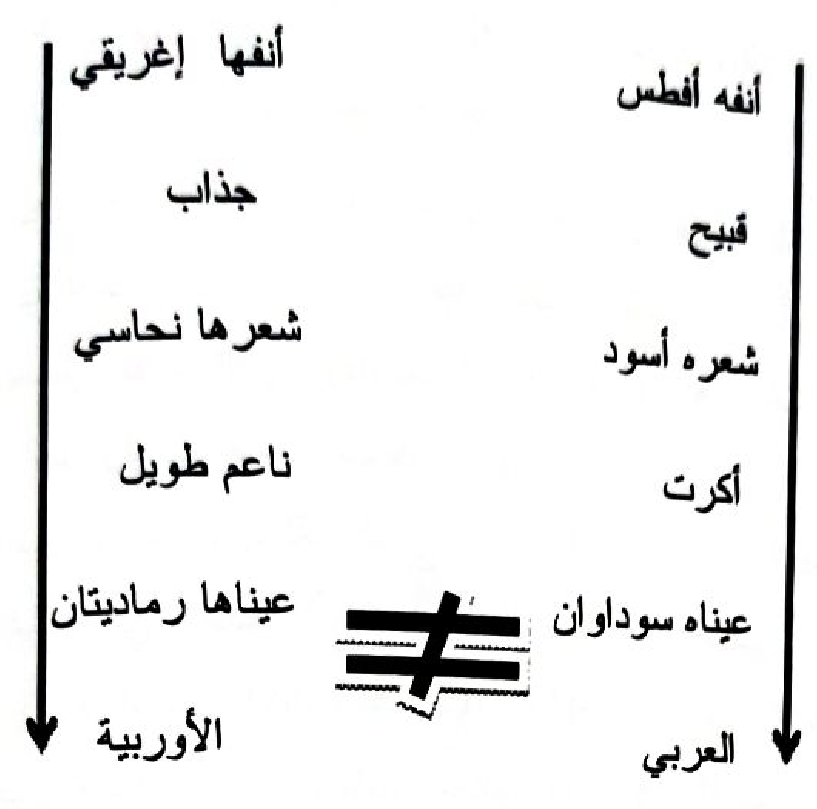
ووصفها بالمرضة يوحي بعملية تلك الأمة التي تنتمي إليها هذه الشخصية، ووصفه بالمعلم يشير إلى أن الأمة التي ينتمي إليها أمة تنظير.

تحتوي هذه القصة - أيضًا - على شخصيات أخرى فرعية، شخصية المسجل الذي وصفه بأن تصرفاته واضحة ولا غبار عليها ولكنه كان محرجًا من تلك التصرفات، وشخصية الطفل الذي رزقاه بعد أن ذهب بها إلى أهله، شخصية (سامي) شخصية مفعول بها، وليست فاعلة، شخصية خليط من صفات أمه وأبيه، مما يوحي بتمازج بين الجنسين أو الثقافتين، لكنه تمازج شكلي؛ إذ يبقى جوهر الطفل ومستقبله ميدان صراع، تملكه هي وحدها (سيكون طبيبًا، تردد أمه باستمرار). فالشخصية الأولى تخطت حدود الماضي (كانت ممرضة)، والحاضر (أخذت تمرض)، وتفكر بالمستقبل (سيكون طبيبًا). بينما الشخصية الثانية قابعة في ماضيها (كان معلمًا)، وحاضرها (أخذ يعلم) ولا يفكر في مستقبله. كما في الشكل الآتي:



شكل 10 شخصيتا النص

وعلى المستوى اللفظي في القصة تنتشر المتقابلات والمتضادات، فتوحي باحتدام صراع داخل القصة بين طرفين مختلفين تمامًا. وتبدأ هذه المتضادات من شكل الجسم، وهو الشيء الذي لا يمكن تغييره أبدا، مما يدل دلالة واضحة على عدم الالتقاء أو التساوي. ويبينه الشكل الآتي:



شكل 11 الصفات المتقابلة لشخصيتي القصة

وقد نتج عن هذا التضاد الشكلي تضاد في الثقافات، واختلاف في الأفكار، وذلك يظهر أيضا من بداية القصة، فالقصة تنفتح على وصف لشخصيتي القصة (كانت ممرضة. وكان معلما.)

ولفظ (الممرضة) يحيل على الجانب العملي التطبيقي من الحياة. بينما يحيل لفظ (معلم) على الجانب النظري والفلسفي منها. فالعرب أهل تنظير، والغرب أهل تطبيق. وتحيل اللفظتان - أيضاً - على إشارة تاريخية، فـ (المعلم) هو من أسس كل هذه العلوم وأبدعها، لكنه اكتفى بهذا التنظير؛ وجاء الآخر (الممرضة) ليترجم هذه العلوم ويحولها إلى واقع عملي.

وينتقي السارد ألفاظه بدقة وعناية؛ فهي التي تزوجها لم تذهب معه ولم يأخذها هو، بل هي من (تركته يأخذها)، بما يحمله لفظ (تركته) من طاقة إيحائية، تشير الى قوتها وسلطتها الغالبة، إذ أنها لو لم تتفضل وتسمح بأن يأخذها لما حدث ذلك الزواج.

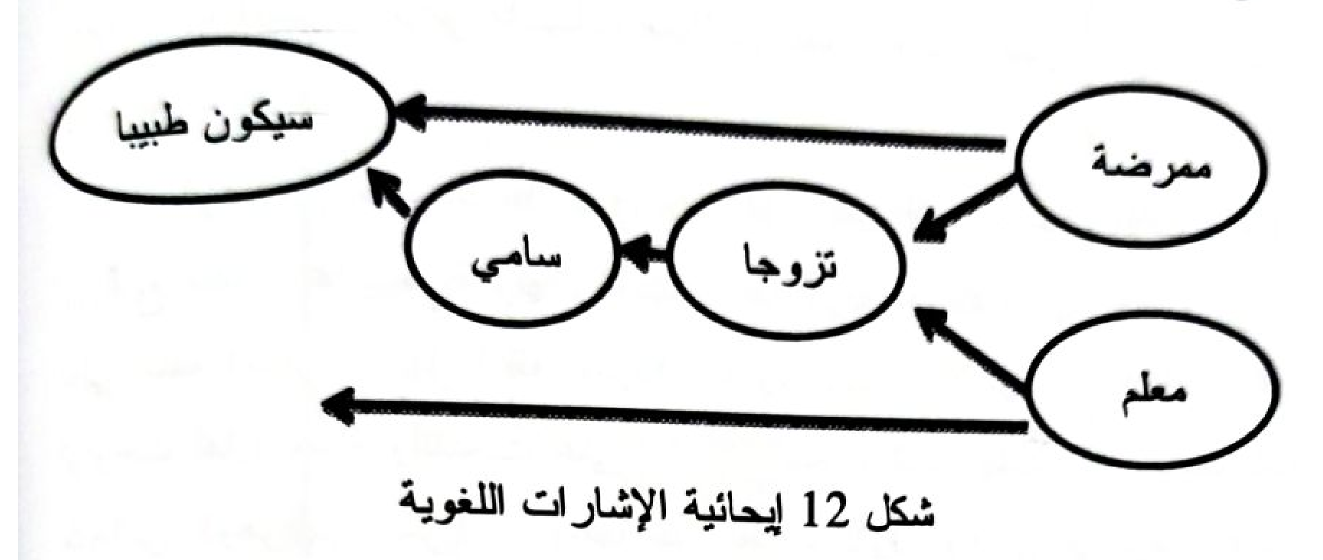
وينتج ذلك الزواج طفلًا، يحرص السارد على أن يكون مزيجًا من صفات أبيه وأمه، وإن كان بدأ بصفات أمه لغلبتها، فصحة الجسم من أمه، والحكمة من أبيه. وعيناه كأمه (تذكران الرائي بأمسياتٍ معينة في لندن)، وشعره خليط من أمه وأبيه، وأنفه كذلك.

وبالرغم من حجم التوافقات في هذا الخليط فإن الأم تزيد على الأب بواحدة من أربع صفات، مما يوحي بقوتها وغلبتها. وهذا التوافق في الشكل إلى جانب التوافق على اسمه (سامي. يسهل لفظه، بالإنكليزية وبالعربية). إلا أن هذه الثقافات التي تزاوجت لفترة معينة وانفتحت على بعضها، أنتجت شيئًا جديدًا، أو خليطًا شبه متجانس، (وهو أمر حسن) من وجهة نظر الطرف الأول، وهو يوحي برضى عربي بأقل الخسائر في صراع الثقافة والفكر مع الغرب.

لكن ما يفك شفرة هذه القصة ولغزها هو الجملة الأخير، التي تؤكد على وجهة نظر الطرف الآخر (سيكون طبيبًا) وهو ما يسعى الطرف الآخر لفرضه باستمرار (تردد أمه باستمرار). ويتدفق النص بالدلالات الناتجة عن دقة في الاختيار؛ لتشكل هذه الخاصية الأسلوبية في النص انزياحًا وخروجًا عن المألوف، ولنأخذ مثلًا كلمة (طبيب) الواردة في آخر سطر في القصة (سيكون طبيبًا). فهذه الإشارة اللغوية لا تقوم مقامها أي إشارة أخرى؛ لما لها من رمزية إيحائية كشفت عن متقابلات طبائعية لدى الطرفين. حيث يتمتع الأول بالـ(لا مبالاة) بالأجيال القادمة، وعدم التركيز على المستقبل أو التخطيط له. فالنص لم يشر إلى رؤية الأب (المعلم) لما سيكون عليه الابن في المستقبل. ويتمتع الآخر بطبائع وأفكار مختلفة، إذ يمتاز بالفاعلية، فالنص في المقابل قدم رؤية واضحة لهذا الطرف لما سيكون عليه ابن المستقبل، بل إن ذلك كان إلحاحا يردده باستمرار.

وفي حين نجد الطرف الأول لا يفكر في مستقبله ولا مستقبل أجياله القادمة، نجد الطرف الآخر لا يرضى أن يكون يومه مثل أمسه، أو غده مثل يومه. ولكنه دائمًا

وباستمرار يسعى للأفضل، وذلك ما كشفت عنه لفظة (طبيباً) لتشير إلى أنه سيسير على الدرب نفسه ولكنه سيكون طبيباً لا ممرضاً.



شكل 12 إيحائية الإشارات اللغوية

وفي الفضاء النصي للقصة يبرز البياض/ السواد بوصفه عنصرًا مهمًا في إنتاج المعنى عن طريق الإيحاء. ففي القصة نلاحظ أن هناك تكسيرًا للسطر، وتمزيقاً للنص القصصي ليتوزع بمستويات غير متكافئة على المستوى السطحي للنص. فقد تنفرد كلمةٌ بسطر كامل، وهي خطوة تعمل على تغيير مسار حركة العين على الفضاء النصي للنص؛ خالقةً بذلك بعداً إيحائياً؛ نتيجة لذلك التمزيق المتعمد للنص على الورقة.

وذلـك التشـظي للـنص يـوحي بتشـظي في العلاقـات الثقافيـة، بينهـا (الممرضة/ الأوربية) وبينه (المعلم/ العربي). ولا يأتي السـطر مكتملـا ومضـيفًا امتدادًا جزئيًا للسواد إلا في حالات الوصـف، وهـو مـع ذلـك يفصـل بـين وصـفها ووصفه بالبياض والنقطة، مما يؤكد ذلك التشظي والتمزق الثقافي. وهذا البعـد الإيحـائي الـذي جاء عن طريق تكسير السطر والدخول في لعبـة البيـاض والسـواد، أوحـى بكثـير مـن الدلالات. وهذه البعثرة للنص علـى الورقـة - ضـمن مـا يسـمى بالفضـاء النصـي - خلقت فضاءات دلالية كثيرة.

وفي الفضاء النصي للقصة – أيضًا – تؤدي علامات الترقيم دورًا إيحائيًا في إبراز المعنى. فتأتي النقطة بعد سؤال منتهٍ بعلامة استفهام ومنصص وفي سطر مستقل "ماذا تسميه؟"، وفي التقليد الكتابي لا داعي لها؛ فلا يجمع بين علامة الاستفهام والنقطة، لكن استخدام النقطة في هذا المكان جاء ليؤدي وظيفةً إحيائيةً، فهي تختصر مسافات من الزمن، وصفحات من الحوار والجدل حول تسمية الولد، وبعد زمنٍ وحوارٍ طويلٍ (دلت عليه النقطة) جاء الاتفاق على تسميته (سامي).

وتسيطر الدلالة الزمانية على استخدام النقطة في القصة خاصة تلك التي تفصل بين جملتين صغيرتين بينهما ارتباط في المعنى؛ إذ كان بإمكان السارد الاستعاضة عنها بالفاصلة، وهي الأصل، لكنه جاء بالنقطة ليدل على فاصل زمني بين حصول الحدثين.

وقد تضمن النص تنصيصًا لبعض المفردات والعبارات، وهذا يمثل تقنية لخدمة النص القرين؛ فالتنصيص للجمل أو العبارات الاعتراضية يحمل القارئ على أن يتجه بالمفردة، أو العبارة إلى المعنى الإيحائي ويتحاشى المعنى المعجمي المباشر، أو تجاوز المعنى الأول إلى المعنى الثاني.[1]

والجمل المنصصة في النص ثلاث، هي: "ماذا تسميه؟". "سامي. يسهل لفظه، بالإنكليزية وبالعربية". "سيكون طبيبًا". فهذه الجمل المنصصة تجعل القارئ يقف عندها ليقرأ معانيها الإيحائية، ففي هذه الجمل يكمن الصراع ويتركز، فرغم الاختلاف على التسمية، الذي يحيل على الاختلاف على المستقبل، ثم يأتي الاتفاق ليكون الحلُ وسطًا. لكن تقديم النص الإنكليزية على العربية يوحي بتفوق الممرضة/ الغرب على المعلم/ العرب. والتنصيص في "سيكون طبيبًا" يحمل هذا التفوق، فالاتفاق إنما كان ظاهريًا شكليًا.

1 ينظر: القرالة (زيد خليل)، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد السابع عشر، العدد: 1، يناير 2009م. ص 236.

فقد كشف النص عن خيوط العالم الدقيقة، سياسيًا وثقافيًا وطبائعيًا. فطبائع الاستبداد مازالت جاثمة على صدر هذا الغربي الذي لا يرضى إلا أن يطبع العالم بثقافته الخاصة، وهذا ما كشفه النص في آخره. فهو مع تماشيه مع أمم العالم الأخرى إلا أن ذلك لا يشف عن ودٍ ورحمةٍ، فرغم تزوجهما إلا أنها لا ترضى إلا أن ترسم وتختار هي مستقبل الجيل القادم.

وفي المقابل فقد كشف النص خور ذلك العربي ودونية نظرته، وقوقعته في ماضيه وحاضره، وسلبيته التي طالت حتى الأجيال القادمة. فشخصية الرجل (العربي) مترددة قابعة في ماضيها وحاضرها المليء بالآلام والأحزان، بينما شخصية المرأة (الأوروبية) جريئة ومبادرة وعابرة إلى المستقبل.

الفصل الثاني

المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي

مدخل:

المبحث الأول: تعدد المعاني في التراث النقدي.

المبحث الثاني: المعنى الإيحائي في النقد العربي القديم:

- **اهتمام النقاد العرب القدماء بالمعنى الإيحائي.**
- **التسمية.**
- **الماهية.**
- **الخصائص.**

المبحث الثالث: آليات بناء المعنى الإيحائي وفهمه في التراث العربي.

مدخل:

معرفة العرب بالإيحاء:

عرف العرب الإيحاء في الكلام لفظًا ومعنى، وطرقوه في كلامهم، واستخدموه في شعرهم ونثرهم، و«من كلام أحمد بن إسماعيل الكاتب المعروف بنطاحة، قال: البليغ من عرف السقيم من المعتل، والمقيد من المطلق، والمشترك من المفرد، والمنصوص من المتأول، والإيماء من الإيحاء والفصل من الوصل، والتلويح من التصريح». (1) فجعل التفريق بين ضربين من ضروب إخفاء المعنى وهما: الإيماء والإيحاء، من صفات البليغ.

ومن ذلك شعرًا قول عُلَيَّة بنت المهدي: (الوافر)

تُكاتِبُنا بِرَمزٍ في الحُضورِ ... وَإيحاءٍ يَلوحُ بِلا سُطورِ

سِوى مُقَلٍ تُخَبِّرُ ما عَناها ... بِكَفِّ الوَهمِ في وَرَقِ الصُدورِ (2)

ومن أقوالهم «اللبيب من الإيماء يكفيه، والإيحاء يغنيه، واللفظة تجزيه، واللمحة تؤثر فيه». (3) وكذلك قولهم «يسمع منك إيماء، ويفهم عنك إيحاء». (4) فدل ذلك على

---

1 النويري (أحمد بن عبد الوهاب بن محمد)، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة، ط 1، 1423هـ 7/ 9.

2 التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد بن العباس)، البصائر والذخائر، تح: وداد القاضي، دار صادر – بيروت، ط 1، 1408 هـ – 1988م. 5/ 168.

3 الثعالبي (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل)، سحر البلاغة وسر البراعة، تح: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، (ت: م). صـ189.

4 الأصبهاني (محمد بن محمد)، خريدة القصر وجريدة العصر قسم شعراء المغرب والأندلس، تح: آذرتاش آذرنوش، الدار التونسية للنشر، 1971م. 2/ 303.

معرفتهم به وبمقصوده أو بخاصيته المميزة له، وهي السرعة والخفاء؛ بحيث لا يتبين إلا لذي فطنه.

وقد عبر البحتري عن فكرة الإيحاء في الشعر بقوله ردًا على المناطقة الذين طالبوا الشعراء بالصراحة والعقلية والصدق في معانيهم الشعرية: [1] (المنسرح)

الشِّــــعْرُ لَمْــــحٌ تَكْفِــــي إِشَــــارَتُهُ وَلَــــيْسَ بِالْهَــــذْرِ طُوِلَــــتْ خُطَبُــــه

وقد استخدم أدباء العربية قديمًا المعنى الإيحائي في الشعر والنثر. «والشعراء الصوفيون أول من اشتغل على اللغة، حين أعادوا تشفيرها في قصائدهم، عن طريق إبعاد الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لألفاظ معينة» [2]. ولا يعني ذلك أن شعراء العربية لم يستخدموا هذا النوع من المعاني أو يعرفوه، بل إنهم خَبروه، وبنوه أحسن بناء، ولكن شعراء المتصوفة زادوا بأن شفروا كُلَّ الرموز اللغوية، لتصبح رموزًا اصطلاحية، أو علامات إيحائية على معانيهم الصوفية الباطنة.

ومن أبرز ما يميز شعر المتصوفة – خاصة صوفية القرنين الثالث والرابع – غموض معناه؛ الناتج عن استخدام الشفرات الرمزية، فقد جعلوا للنص معنيين ظاهرًا وباطنًا، وبذلك شفروا اللغة، لتصبح كلها إيحاءات عن طريق جعل الألفاظ رموزًا اصطلاحية تشير إلى معانٍ لا يدركها إلا بصير بألفاظهم وحياتهم، حاذق بصناعتهم. يقول الطوسي: «الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله» [3].

فاللغة الصوفية لغة إيحائية رمزية لها دلالات إيحائية، فـ«لقد عُرِفَتْ بأنها طريقة خاصة في استخدام اللغة ونمط مميز في بناء الدلالة المباشرة الموسومة بالأحادية

---

1 البحتري، ديوان البحتري، مرجع سابق، 2/ 209.

2 مودع (علجية)، النص الصوفي وسؤال التأويلية تائية ابن الفارض أنموذجًا، مجلة المخبر (مجلة علمية محكمة)، جامعة محمد خضير – بسكرة – الجزائر، العدد: 10، 2014م، صـ452.

3 الطوسي (أبو نصر عبدالله بن السراج)، اللمع في التصوف، تح: عبدالحليم محمود وطه عبدالباقي سرور، دار الكتب الحديثة – مصر ومكتبة المثنى – بغداد، 1960م، صـ414

والمحدودية، إلى دلالة غير مباشرة سمتها التعدد والإيحاء».[1] والنصوص الصوفية – في الأغلب – تمتلك بنية سطحية ظاهرة وأخرى عميقة خفية، وتُعطي البنية الأولى معنى ظاهرًا ليس هو المقصود، والبنية العميقة معنى إيحائيًا خفيًا هو المراد والمقصود، ولا يتحصل هذا الأخير إلا بالتحليل والتَعَمُق.

فالصوفية يقولون المعنى إيحاءً لا تصريحًا، وهم يعبرون عن ذلك بـ(الإشارة مقابل العبارة)، والإشارات عندهم «ما يخفى كشفه بالعبارات للطافته، وهي كناية وتلويح وإيماء لا تصريح».[2] يقول الروذباري «علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي».[3] أي أنهم يتخاطبون بألفاظهم ومصطلحاتهم الخاصة، فإذا عبروا باللغة العادية كان المعنى خفيًا.

لذلك كانت الكلمات عندهم رموزًا تحمل معانيَ أخرى غير المفهومة من سطح النص، أي أنها تختلف عن المعاني الوضعية لهذه الكلمات، وهذا ما يضفي على النصوص الصوفية خصوصيةً إيحائيةً، تجعلها قابلةً للتأويل، أو منفتحة الدلالة، فالرمز الصوفي بقدر ما هو مُصْطَلَحٌ عليه عندهم بقدر ما يخفي من المعاني؛ وذلك لتفنن الصوفية في نصوصهم، وهو تفنن غايته إخفاء المعنى وعدم التصريح به. بما يعني أن اللغة الصوفية ليست رموزًا اصطلاحية جامدةً، أي أنها «لم تجرد الشعر من مميزاته الأساسية التي طالما كانت لصيقة بالذات المبدعة»[4]؛ بل هي لغة حركية ينتجها المبدع بانفعال عقلي وفكري في نفسه.

---

1 توفيق (خديجة)، التلقي في الشعر الصوفي، مجلة علامات (مجلة ثقافية محكمة) – المغرب، العدد: 28، 2007م. صـ64.

2 الرندي (ابن عباد النفري)، شرح الرندي على الحكم العطائية، تح: محمد عبد المقصود هيكل، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط 1، 1988م. 1/ 79.

3 الطوسي، اللمع في التصوف، مرجع سابق، صـ414.

4 مودع، النص الصوفي وسؤال التأويلية، مرجع سابق، صـ450.

ومن أشهر أعلام الشعر الصوفي سلطان العاشقين عمر بن الفارض، ومن أبياته في إحدى قصائده المشهورة والمحفوظة من قبل المتصوفة قوله[1]: (الطويل)

شَـرِبْنَا علـى ذكْـرِ الحبيـبِ مُدامَـةً سـكِرْنَا بهـا مـن قبـل أن يُخْلَـقَ الكَـرْمُ

لهـا البـدرُ كـأسٌ وهـيَ شمـسٌ يُـدِيرُهَا هـلالٌ وكـم يبـدو إذا مُزِجَـتْ نَجـمُ

ولـولا شـذَاها مـا اهتـدَيتُ لِحانِهـا ولـولا سَـناها مـا تصَـوّرها الـوَهْمُ

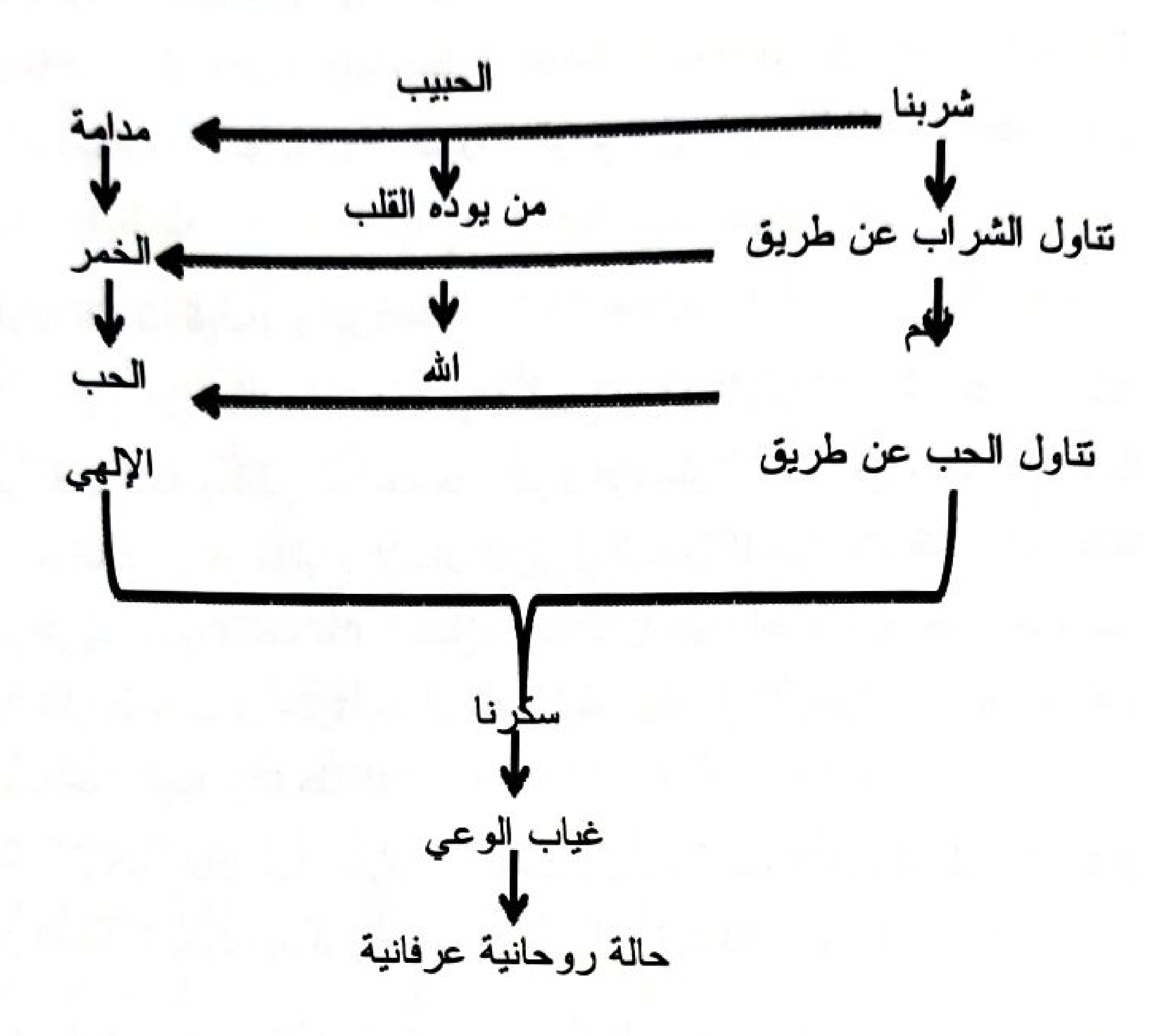
فهذه الأبيات تمتلك بنيتين نصيتين، الأولى سطحية، وتظهر النص على أنه خمرية غزلية، وهي بالنسبة للشاعر وسيلة وغطاء يخفي تحتها المعنى الذي يريد الإيحاء به، فالنص يملك بنية أخرى هي البنية العميقة التي يكمن فيها المعنى المراد.

فالشرب في مطلع الأبيات يوحي في بنية النص العميقة بتناول الحب عن طريق الروح، و(الحبيب) يحيل على الذات الإلهية، و(المدامة) تشير إلى الحب الإلهي، فقد منحتْ اللغة الصوفية «مفردات موضوع الخمر إيحاءات وإشارات عدلت بمعاني تلك المفردات عن المألوف المبتذل، لتصبح رموزاً جزئية تدعم الرمز الأعم والأشمل، والمعبر عنه بالخمر الروحية».[2] الذي بتناوله يكون (السكر) وهو في النص حالة من الغياب، وهو غياب روحي عرفاني. كما هو مبين في الشكل:

---

1 ابن الفارض (عمر بن علي)، ديوان ابن الفارض، المكتبة الحسينية المصرية – القاهرة، ط 1، 1913م. صـ82.

2 سليطين (وفيق) و نجم (صالح)، ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمر الصوفية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها (فصلية محكمة) جامعة سمنان – إيران، وجامعة تشرين – سوريا، العدد: 12، شتاء 2013م. صـ42.



شكل 13 المعنى الإيحائي للشرب والسكر في الأبيات

ثم يأخذ الشاعر في وصف هذه المدامة/ الحب الإلهي، فيخلع عليها ما يخلعه شعراء الخمريات على الخمر الحقيقية من الصفات، إلا أنها من نوع خاص فتزيد في صفاتها، فقوله: (لها البدر كأس) يشير إلى طهارة وعائها ونقائه الذي يجب أن تكون فيه، وهذا المعنى يفضي بنا إلى معنى آخر هو صفاء قلوب العارفين التي هي محل الحب الإلهي. ويشير قوله: (وهي شمس يديرها هلال) إلى نور الحب الإلهي الذي يديره الهلال/ العارف أو المتصوف، والذي يغدو إذا مُزِجَ في ذواتهم شمسًا، وهم يغدون نجومًا وأهِلّةً، فقوله: (وكم يبدو إذا مزجتْ نجمُ) إشارة إلى أعلام الحب الإلهي.

ويشير البيت الثالث إلى خاصية هذا الحب الإلهي وخفائه، فليس المعنى المقصود أن لها شذًا، وأن لها نورًا، وإنما المعنى أن المدامة/ الحب الإلهي من الخفاء بحيث أنه لولا شذاه وسناه ما اهتدى إليه ولا تصوره. والوهم يحيل على حالة المخلوق؛ فهو وَهْمٌ في مقابل حقيقة الله.

قراءة التراث: كيف ومن أين نبدأ؟

يحتل التراث النقدي مكانةً مهمةً ضمن التراث العربي؛ فقد جاء نتاجًا للبحث عن بلاغة الكلام، الذي استدعته هالة القرآن الإعجازية. وليس كل ما هو متاح أمامنا من مؤلفات هو كل ما أبدع الإنسان العربي في العصور الماضية، فقد عمل الدهر عمله بجواهر إبداعهم، فأتلف تعاقبُ الليل والنهار كثيرًا منها وأضاعه، وما هو موجود ليس إلا قطراتٌ بَقِيت في حفرة بعد أن تبخر البحر وغار في الأرض، وهذا يطرح سؤالًا مهمًا حول كيفية قراءة هذا التراث.

ولأجل ذلك صار القول بأن التراث لم يتعرض لهذه القضية أو تلك، أو القول إن القدماء لم يكونوا يعرفون أمرًا من الأمور، أمرًا قابلًا للأخذ والرد؛ لسببين:

- أحدهما يرجع إلا ما ذكرته سابقًا من أن الموجود بين أيدينا ليس هو كل التراث، كما أنه ليس كل ما عرفه القدماء.
- والآخر يعود إلى أن القدماء لم يعرفوا التفريعات والمصطلحات الموجودة اليوم، كما أنهم لم يعرفوا التخصصات أو الكتابة الأكاديمية المتخصصة، فقد كانت كتاباتهم عامة وموسوعية، وفي أغلبها استطرادية، فقد كانوا يكتبون في كل فروع اللغة العربية وربما عرجوا على التفسير والفقه والحديث والتاريخ وعلم الكلام. وكان نقاد عصور الازدهار في التراث العربي - والذين أبدعوا أغلب نظرياته النقدية - يقدمونها باختصار وتركيز. يقول شوقي ضيف: «ولا ننكر أنهم تركوا كثيرًا من الأحكام العامة إلّا أنها تجري على ألسنتهم في جمل مركّزة وقلّما

حللوها».[1] ولذلك جاءت أكثر القضايا مبثوثة في مؤلفاتهم، ومشارًا إليها بمصطلحات مختلفة، وربما بألفاظ مغايرة لما استورده النقد العربي الحديث واستحدثه.

والحق أن النقد الحديث قد بنا أفكاره على قواعد التراث الصلبة، وإن كان العرب هم أقل الناس حظًا من تراثهم، فالمستشرقون قد التفتوا مبكرًا لأهمية التراث النقدي العربي، فحققوه وطبعوه وترجموه؛ فلفت انتباه النقاد والمفكرين الغربيين إلى أهمية الجرجاني ونظريته الشعرية، وإلى كل النظرات الثاقبة لعلماء العرب القدماء، والتي لا يزال كثيرٌ منها بكرًا رغم تراكم السنيين.

والحديث عن التراث في موازاة السيميائيات وغيرها من النظريات الحديثة لا يعني الرجعية أو القطيعة مع الحاضر، بل إن ذلك يعني إغناءً لهذه النظريات وإحياءً للتراث وحفاظًا على الهوية العربية. و«مخطئٌ من يتصور أن الحديث عن (التراث) والتحمس له، والاسترشاد به يعني القطيعة مع الحاضر، (...) العكس هو الصحيح، شريطة أن يتوفر الوعي السليم بالحاضر، مع الإحاطة الواعية بالتراث، والقدرة على تحديد مناطق التواصل معه، والإفادة منه»[2]. فنبش التراث كما يؤسس لصناعة مستقبل نقدي أكثر ملاءمةً للنص الأدبي الراقي، فإنه يسهم في الحفاظ على الأدب من الضياع في ظل فوضى التداخلات.

إن البحث عن مصطلحٍ أو مفهومٍ ما في كتب التراث يحتاج إلى كثير من التدقيق، خاصة وأن كثيرًا من هذه المفاهيم والمصطلحات وافد على التراث العربي وغريب عنه. «وقد عانى من ويلات ذلك أغلب الدارسين المنشغلين بهَمّ قراءة التراث

---

1 ضيف (شوقي)، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، صـ 31.

2 عبدالحكيم (راضي)، مدخل في قراءة التراث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2006م، صـ 16-17.

من كل ما هو وافد، وخاصة المصطلح الغربي».[1] ولذلك يجب فهم المصطلح وتحديده أولًا قبل البحث عنه في التراث النقدي العربي. ولا يمكن بحالٍ من الأحوال قراءة و«لا فهم ولا تقويم ولا توظيف على الوجه الصحيح للتراث، في مختلف المجالات، إلا بعد الحسم في قضية المصطلح العلمي في التراث. ولا استيعاب لما كان، أو التأسيس لما ينبغي أن يكون، إلا بعد الاستيعاب التام لقضية المصطلح العلمي في التراث».[2] وعلى هذا ففهم التراث متوقف في الدرجة الأولى على فهم المصطلح وتحديده.

وتتعدد طرق تتبع ودراسة المفاهيم والمصطلحات في التراث من الدراسة النصية إلى الدراسة المفهومية إلى العرض المصطلحي. وبما أن البحث قد حدد المصطلح وعرف بمفهوم (المعنى الإيحائي) في الفصل الأول، وبما أن هذا الفصل قد حُدِدَ للبحث عن المعنى الإيحائي في التراث فإن الطريقة التي سأنتهجها في كيفية تتبع هذا المفهوم في تراثنا النقدي تبدأ من إثبات مبدأ تعدد مستويات المعنى، ثم إثبات وجود المعنى الإيحائي ضمن هذه المستويات، ومعرفة النقاد واهتمامهم به، عن طريق جمع كل إشاراتهم إليه، بلفظه أو بفحواه، وجمع كل المصطلحات القريبة منه، ثم عرض المصطلحات والتسميات لهذا المعنى والقريبة منه. ويحاول البحث تتبع مفهوم المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي، للوصول إلى تعريف موحد مأخوذ من كل التعريفات، ثم مقاربته مع التعريف الذي توصل إليه البحث في الفصل الأول، ثم بيان أهم خصائصه، وآليات بنائه وتأويله.

---

1 سلاوي (رشيد)، من جهود المغاربة في قراءة النصوص الأدبية والنقدية التراثية قراءة مصطلحية، ضمن كتاب أعمال الندوة الدولية الثانية (قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة)، بحوث علمية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب جامعة الملك سعود، 2014م صـ 68.

2 سلاوي، من جهود المغاربة في قراءة النصوص الأدبية والنقدية التراثية قراءة مصطلحية، مرجع سابق، صـ69

المبحث الأول

تعدد مستويات المعنى في التراث النقدي

تعدد المعاني للفظة الواحدة أو التركيب الواحد هو المقصود في هذا المبحث، فالمعنى الأول يقودك إلى معنى ثانٍ، يقودك الأخير إلى معنى ثالث، وهكذا، أي أن تتعدد مستويات المعنى للفظة الواحدة أو التعبير الواحد، أو ما يسمى بتعدد التأويلات عن طريق صيرورة الدلالة (السميوزيس) عبر المؤولات. وقد عرف التراث النقدي العربي هذا التعدد لمستويات المعنى، وناقش هذه القضية في كثيرٍ من أطروحاته التي دارت حول المستوى الصريح، والمستوى الكنائي، والمستوى الخفي، والمستوى العميق.

وعليه فالبنى النصية تمتلك مستويات متعددة من المعاني، «ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات»[1]، بداية بالمعنى السطحي، فالمعنى الضمني، والمعنى النفسي، فالمعنى الإيحائي. وهذه المعاني متعلقة ببعضها كل مستوى يفضي بك إلى الذي يليه، وإن غاب بعضها أحيانًا.

وقضية المعنى ومستوياته قضية أساسية ومحورية في التراث النقدي العربي، فقد دارت حولها كثيرٌ من دراساتهم ومناقشاتهم وحواراتهم؛ ولذلك فـ«إن الجهاز المفهومي (المعنى) أساسي ومركزي في المنظومة النقدية العربية التراثية، والمعنى معان وليس أحاديا، لأنه يحوي المعنى الظاهري والمعنى الباطني».[2] وقد عرف النقد التراثي العربي هذه المستويات، وتطرق إلى تعدد المعنى، إما صراحة أو إشارة. وقد جاءت جهودهم هذه نتيجة لاقتناعهم بأن «للشعر صناعَة وثقافة يعرفهَا أهل الْعلم كَسَائِر

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، صـ267.

2 يحياوي (راوية)، استراتيجية التلقي في كتاب المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي لابن معقل المآخذ على شرح ابن جني أنموذجا، مجلة الخطاب (دورية أكاديمية محكمة) منشورات مخبر تحليل الخطاب - جامعة مولود معمري - تيزي وزو - الجزائر، العدد: السادس، يناير 2010م. صـ233.

أصْنَاف الْعلم والصناعات مِنْهَا مَا تثقفه الْعين وَمِنْهَا مَا تثقفه الْأذن وَمِنْهَا مَا تثقفه الْيَد وَمِنْهَا مَا يثقفه اللِّسَان، من ذَلِك اللُّؤْلُؤ والياقوت لَا تعرفه بِصفة وَلَا وزن دون المعاينة مِمَّن يبصره، وَمن ذَلِك الجهبذة بالدينار وَالدِّرْهَم لَا تعرف جودتهما بلون وَلَا مس وَلَا طراز وَلَا وسم وَلَا صفة ويعرفه النَّاقِد عِنْد المعاينة فَيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها وَمِنْه الْبَصَر بغريب النّخل وَالْبَصَر بأنواع الْمَتَاع وضروبه وَاخْتِلَاف بِلَاده مَعَ تشابه لَوْنه ومسه وذرعه حَتَّى يُضَاف كل صنف إِلَى بَلَده الَّذِي خرج مِنْهُ».[1]

هؤلاء هم النقاد في التراث العربي، إنهم العارفون بصناعة القول ومعانيه، المميزون بين جيده ورديئه؛ لذلك غاصوا في النصوص، وتفننوا في تحليلها، فتوصلوا إلى أن المعنى ليس ما يقوله ظاهر النص وحسب، بل قد تتعدد المعاني عبر مستويات مختلفة، وقد عبروا عن هذه القضية بـ(المعنى ومعنى المعنى)، و(المعنى المطابق والمعنى اللازم) و(التصريح والكناية)، و(الإيضاح والغموض)، و(المعنى الظاهر والمعنى الخفي)، كما تحدثوا عن تعدد التأويلات لبعض المعاني.

1. المعنى ومعنى المعنى:

للمعنى عند الجرجاني[2] مستويات متفاوتة تبدأ بالمستوى العادي وتنتهي بالمعنى الإعجازي وبينهما المستوى الأدبي. فالمعنى يبدأ من مستوى يطلق عليه

---

1 الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية – بيروت، (ط: م) 1422هـ-2001م. صـ26-27.

2 أبو بكر الجرجاني (ت: 471هـ) عبد القاهر بن عبد الرحمن النحوي المشهور أخذ النحو بجرجان عن أبي الحسين محمد بن الحسن الفارسي كان من كبار أئمة العربية صنف (المغني في شرح الإيضاح) في نحو ثلاثين مجلدا و(المقتصد في شرح الصغير) وكتاب (تتمة العروض) و(المفتاح) وله (العمدة في التصريف) و(الجمل) و(التلخيص) شرحه، ومن أشهر ما ألف في البلاغة والنقد: كتاب (أسرار البلاغة)، وكتاب (دلائل الإعجاز).

ينظر في ترجمته: الصفدي (صلاح الدين خليل)، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، 1420هـ- 2000م، 19/ 34. والذهبي (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد)، سير أعلام النبلاء، تح: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب

(المعنى) و(المعاني الأول) إلى مستويات يطلق عليها (معنى المعنى) و(الدلالة الثانية) و(المعاني الثواني).

فالجرجاني يتحدث عن تقسيم الكلام إلى ضربين: «ضربٌ أنتَ تَصِلُ منه إلى الغَرضِ بدلالةِ اللفظِ وحدَه. (...) وضربٌ آخرُ أنتَ لا تصِلُ منه إلى الغرضِ بدلالة اللفظِ وحدَه، ولكنْ يدلُّكَ اللفظُ على معناه الذي يَقتضيه موضوعُهُ في اللغة، ثُمَّ تَجدُ لذلك المعنى دَلالةً ثانيةً تَصِلُ بها إلى الغَرَض». [1] وهو بهذا يفرق بين الكلام العادي، والكلام الأدبي البلاغي، فالكلام العادي لا يملك إلا بنية واحدة هي البنية السطحية، فيكون الغرض مفهومًا من اللفظ مباشرة، فهو كلامٌ تقريري ومباشرٌ وصريح. والكلام الأدبي الذي يملك إلى جانب البنية السطحية بنيةً عميقةً يكون فيها الغرض وتحتوي على مستويات من المعنى يكون فيها التفاضل والبلاغة.

ويوضح عبد القاهر الفكرة في عبارة مختصرة بقوله: «وإذ قد عرفت هذه الجملة، فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: (المعنى)، و(معنى المعنى)، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهرِ اللفظِ والذي تَصِلُ إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى، أن تَعْقِل من اللفظِ معنًى، ثم يُفضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنى آخرَ، كالذي فسَّرْتُ لك». [2] والمعنى هو البنية السطحية والمعنى الظاهر، ومعنى المعنى هو البنية العميقة والمعنى الباطن أو الخفي، فهو «يريد بالمعنى الدلالة الظاهرة وبمعنى المعنى الدلالة الباطنة» [3].

الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط 3، 1405ه/ 1985م. 18/ 432. وابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي)، طبقات الشافعيين، تح: أحمد عمر هاشم، محمد زينهم محمد عزب، مكتبة الثقافة الدينية، 1413 هـ - 1993م. صـ465.

1 الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن)، دلائل الإعجاز ، تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر - دمشق، ط 1، 1428هـ- 2007م ، صـ268.

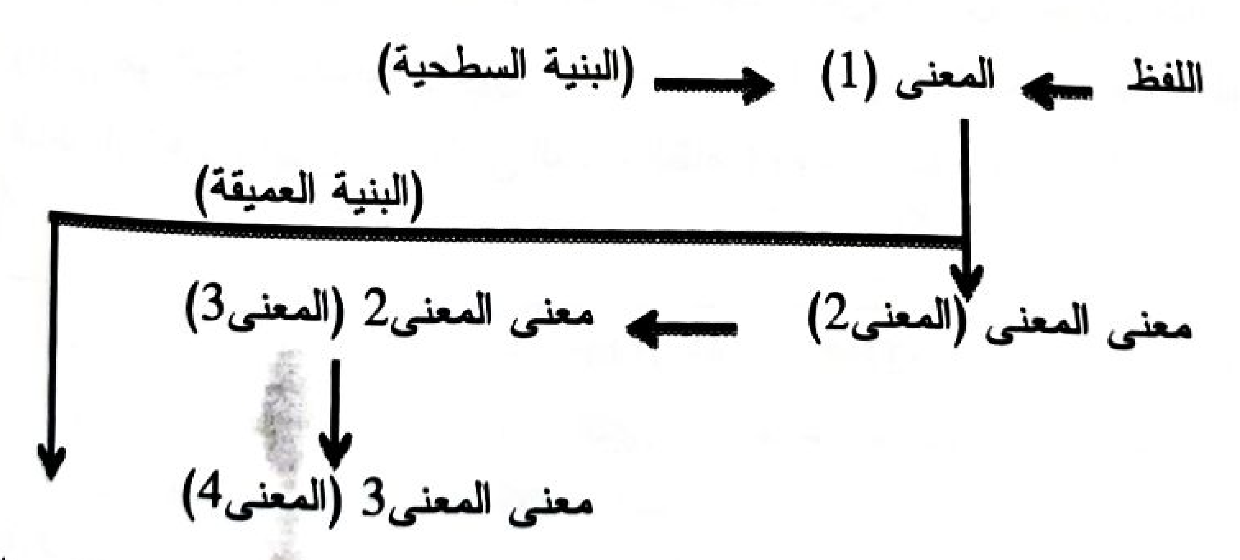
2 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، صـ269.

3 السامرائي (فاضل صالح)، الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم - بيروت، ط 1، 2000م، صـ22.

ويلمح إلى أن (معنى المعنى) يقوم على مستويات متفاوتة في الدلالة والتأثير معًا، فهو عبارة عن عملية وآلية لإنتاج المعنى، بوصفه قانونًا مطردًا على كل معنى ضمن المنظومة التأويلية، فكلُّ معنى يدل على معنى يُسَمَّى معنى المعنى، مما يعني أن معنى المعنى أو المعاني الثواني تشمل عددًا من مستويات المعنى، تختلف باختلاف اللفظ والغرض، وباختلاف قدرات المبدعين على حبك النص.

فالمعنى الأول هو الذي يدل على المعنى الثاني، لذلك عبَّرَ الجرجاني بـ(معنى المعنى)، فالمعنى أصبح علامة أو ماثولًا يدلك على موضوع بواسطة مُؤوِل، والمعنى الناتج عن هذه العملية (لفظ = معنى = معنى (معنى المعنى) قد يتحول إلى علامة جديدة تحيل على معنى جديد، وهكذا في عملية تأويلية أو سيرورة دلالية تكون نهايتها (القصد) أو الغاية من الكلام.

فالمعنى السطحي أو المعاني الأول كما يسميها الجرجاني هي المعاني الظاهرة التي تدلك عليها البنية السطحية للنص، بينما مستويات (معنى المعنى) أو (المعاني الثواني) تحتويها البنية العميقة للنص. كما هو مبين في الشكل الآتي:



شكل 14 المعنى ومعنى المعنى في البنية السطحية والبنية العميقة عند الجرجاني

الأول، ويُولّد معاني غير محدودة، فالمعنى (1) هو المعنى السطحي، والمعنى (2) هو معنى المعنى (1)، والمعنى (3) هو معنى المعنى (2)، اي أن المعنى سواء الأول أو الثاني يصبح مائولًا[1] أو علامة تدلك على معنى جديد وهذا الذي نفهمه من عبارة (معنى المعنى)، فالمعاني هي التي تتزايد وتتوالد، فالمعنى يُوَلّدُ معنى بعد أن يتحول إلى دال/ مائول جديد.

والجرجاني يضرب مثلًا على تعدد مستويات المعنى يقول: «أوَ لا ترى أنكَ إذا قلتَ: هو كثيرُ رمادِ القِدْرِ، أو قلتَ: طويلُ النجادِ، أو قلتَ في المرأةِ: نؤومُ الضحى، فإنَّكَ في جميعِ ذلك لا تُفيدُ غرضَك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظُ على معناه الذي يُوجِبُهُ ظاهرهُ، ثم يَعْقِلُ السامعُ من ذلك المعنى، على سبيلِ الاستدلالِ، معنًى ثانيًا هو غَرَضُك، كمعرفتِكَ مِنْ كثيرِ رمادِ القدرِ أنه مضيافٌ، ومن طويلِ النِّجاد أنه طويلُ القامة، ومن نؤوم الضحى في المرأة أنها مُترفَةٌ مخدومةٌ، لها مَنْ يَكفيها أمْرَها».[2]

فكثرة الرماد – في المثال الأول – معنى دل عليه اللفظ، لكنه غير مقصود، وليس غرض المبدع، وإنما نستدل بكثرة الرماد (المعنى1) على كثرة إحراق الحطب وإشعال النار (معنى المعنى/ المعنى2)، ويستلزم من هذا معنى آخر هو كثرة الطبخ (معنى المعنى2/ المعنى3)، وهذا المعنى يقودنا إلى معنى آخر هو الكرم (معنى المعنى3/ المعنى4)، وهو الغرض والمقصود. فليس المدح إذن هو المعنى الشعري لـ(كثير الرماد)، بل المعنى الشعري هو هذا التسلسل الذي يطلب النص من القارئ المرور به واستحضاره اعتمادًا على كفاءته وذخيرته، أو بعبارة معلوماتية اعتمادًا على البرنامج الذي يشغله.

---

1 أثل: أَثْلَةُ كُلِّ شَيْءٍ: أصله، ومُؤَثَّل أي مَجْمُوعٌ ذو أصل، وَكُلُّ شَيْءٍ لَهُ أصل قَدِيمٌ أو جُمِعَ حَتَّى يَصِيرَ لَهُ أصل، فَهُوَ مُؤَثَّل. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 11/ 9. مادة (أ ث ل). ومائول العلامة أصلها التي تنطلق منه.

2 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ168.

وقد تنبه عبد القاهر إلى المعنى النفسي والمقامي وهي من مستويات المعنى، والمستوى النفسي للمعنى يظهر عندما يفرق الجرجاني بين الحروف المنظومة والكلم المنظوم، يقول: «نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن المعنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه (....) وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس».[1]

فالمعاني قبل أن تظهر وتتخذ لها صورًا لفظية معينة، تشكلت في نفس المبدع واتخذت صورًا ذهنية، وترتيبًا معينًا؛ فنفس المبدع هي التي أنتجت تلك المعاني ورتبتها، وهذه النفس محاطة بأفراحها وأتراحها؛ مما يجعل هذه المعاني معبرةً عن هذه النفس التي تولدت فيها.

وإذا كان عبد القاهر قد ربط إنتاج المعنى بالنفس، أو المستوى النفسي لإنتاج المعنى، فإنه كذلك قد ربط التلقي بالمستوى النفسي فقد تطرق للآثار النفسية التي يحدثها حسن النظم في المتلقي، يقول: «وإذا قد عرفت ذلك، فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصا دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر، من معنى لطيف (...) وتأمله فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية ممَ كانت؟ (...) فإنك ترى عيانا أن الذي قلت لك كما قلت».[2] فحسن النظم يُحْدِثُ في نفس المتلقي ارتياحًا واستحسانًا واهتزازًا، وهذا بعينه هو المستوى النفسي للمعنى.

2. المعنى اللزومي:

تأثر النقاد العرب القدماء بالمناطقة في تقسيمهم لدلالة اللفظ إلى دلالة وضعية أو مطابقة، ودلالة تضمن، ودلالة التزام. والدلالة الأولى طبيعية؛ لأنها معنى اللفظ

---

1 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، صـ97.

2الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، صـ125.

الذي وضع له. أما الثانية والثالثة فإنهما دلالتان عقليتان؛ لأنهما إنما يتوصل إليهما بدلالة معنى اللفظ على معنى آخر، فهي معنى معنى، وتعتمد على الاستدلال العقلي الذي يتفاوت من شخص لآخر بحسب الخبرات التي يملكها، والقدرات العقلية التي يتمتع بها؛ مما يعني تعدد التأويلات في هذه الدلالة.

وتعتمد فكرة الالتزام على فكرة (اللزوم الذهني) أو (الانتقال الذهني)، فاللفظ يدل في الدلالة اللزومية «على ما يلزمه في الذهن».[1] أي أن اللفظ يدلك على معنى يكون مرتبطًا في الذهن بمعنى آخر تحدده ملابسات الخطاب، وسياقاته وقرائنه. وقد تابعت البلاغة العربية «التفكير المنطقي في الانتقال الذهني المطرد الذي لا يكف عن البحث وراء اللوازم، بحيث لا يتلبث بالمعاني إلا ريثما يستشرف إلى ما وراءها، على ما يقتضيه اللزوم العقلي، وتستوجبه حركة الذهن».[2]

ومفهوم اللزوم الذهني مرتبط عندهم بفكرة التداعيات، وهي تداعيات منطقية عقلية، تتم عن طريق الانتقال الذهني من فكرةٍ أو معنى إلى فكرة أخرى تدل عليها الفكرة الأولى، ورفض بعض النقاد العرب القدماء حصر هذه الدلالة على التعلق العقلي، وأدخل فيها كل ما تثبته موسوعة المخاطب، أو «مما يثبته اعتقاد المخاطب إما لعرف أو لغير عرف».[3] وبإزالة هذا القيد (التعلق/ اللزوم العقلي) – وهو قيد معتبر عند المناطقة – تَدْخُلُ كل أبواب البيان في دلالة الالتزام، فالمجاز والكناية والتمثيل أمور قائمة على تداعيات أو تلازمات. وعلى سبيل المثال «فكرة اللازم والملزوم في تعريف

1الجرجاني، التعريفات، مصدر سابق، صـ104

2 عبد البديع (لطفي)، التفكير اللغوي في الأدب، دار المريخ للنشر – الرياض، 1987م. صـ43-44.

3السكاكي (يعقوب بن يوسف)، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 2، 1987م، صـ330

البلاغيين لأسلوب الكناية تتطلب تداعيات منطقية»[1]، تتمثل في الانتقال الذهني أو الدلالة اللزومية. وعلى ذلك فإن التراث النقدي العربي يرى أن علم البيان الذي هو عمود البلاغة قائم على هذه الدلالة؛ وذلك لأن «مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني»[2]، فهي أساس الشعرية وميزة الأدب، وبها يتفاضل الكلام.

وهذه الدلالة على وجه العموم منها ما يفهم فيها المعنى من أول وهلة، ومنها ما يحتاج إلى تأمل وتعقل ومزيد نظر؛ فالمعنى اللزومي قد يكون قريبًا من سطح النص، كأن يكون متعارفًا عليه أو دلالته العقلية واضحة لا تحتاج إلى بحث. وقد يكون بعيدًا خفيًا؛ بحيث يحتاج إلى بحث واستدلال (عملية تأويلية) من أجل الوصول إليه. وعلى ذلك فإن المعنى الناتج عن الدلالة اللزومية يحصل في الذهن، ويستقر في الفهم «إما على الفور أو بعد التأمل في القرائن والإمارات».[3] وهذا الأخير هو الذي يدخل ضمن المعنى الإيحائي الذي اصطلح عليه البحث.

والنقاد العرب القدماء بسبب تأثرهم بالمنطق في هذا الباب؛ فإنهم قد جاروا المناطقة في الانتقال الذهني المطرد، والمتلازمات المتتالية القائمة على التداعي المنطقي، وهذا معناه أن دلالة الالتزام لا تؤدي مستوى واحدًا من المعاني، بل إنه في كل عملية تلازم يكون هناك معنى لزومي أو خانة تأويلية، يمكن أن تُحين لتكون هي المعنى اللزومي (الإيحائي).

فالدلالة اللزومية يمكن أن تحوي المعنى اللزومي القريب الذي لا يدخل ضمن المعنى الإيحائي، والمعنى اللزومي البعيد الذي يدخل في المعنى الإيحائي. «وقد أفضى بهم هذا إلى غير قليل من التحليل الذري للصور البلاغية على ما جرهم إليه اللزوم

1 الحويني (مصطفى الصاوي)، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1985م. صـ167.

2 السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ330.

3 التفتازاني (مسعود بن عمر)، مختصر المعاني مع حاشية الشيخ محمود حسن، مكتبة البشرى، كراتشي – باكستان، 2010م. 2/ 8.

الذي يعد جوهر المعنى المنطقي ولبابه».[1] فالمعنى له لازم، ويكون لهذا اللازم لازم آخر هو معناه، وهكذا في عملية تأويلية تلازمية تشبه إلى حد كبير (السيرورة الدلالية) في السيميائيات الحديثة. وهذه التلازمات بعضها قريب من اللفظ أو من سطح النص، والبعض الآخر بعيد خفي، وعلى ذلك، «فإنه يجوز أن يكون للشيء لوازم متعددة بعضها أقرب إليه من بعض وأسرع انتقالًا منه إليه لقلة الوسائط فيمكن تأدية الملزوم بالألفاظ الموضوعة لهذه اللوازم المختلفة الدلالة عليه وضوحا وخفاء. وكذا يجوز أن يكون للازم ملزومات لزومه لبعضها أوضح منه للبعض الآخر فيمكن تأدية اللازم بالألفاظ الموضوعة للملزومات المختلفة وضوحا وخفاء».[2]

فاللوازم قد تكون لها لوازم في سلسة متتالية من المتلازمات، على رأي التفتازني في النص السابق، فعنده أن اللازم قد يكون له ملزومات أو لوازم متعددة منها الواضح ومنها الخفي، وهذا يشكل عملية تأويلية كاملة الأركان، تشكل فيها المتلازمات خانات تأويلية يتم تحيين إحدى هذه الخانات بوصفها المعنى الإيحائي، بشرط أن تملك هذه الخانة التأويلية المحينة (الدلالة الالتزامية) خصائص المعنى الإيحائي كالبعد والخفاء والانفعال العقلي.

3. المعنى الظاهر/الواضح والمعنى الخفي/الغامض:

تحدث النقاد عن المعاني الظاهرة والمعاني الخفية، وهي مصطلحات متقاربة متداخلة، وأما مصطلحا الوضوح والغموض أو «الخفاء والتجلي فإنهما يستخدمان بوصفهما متعارضين سيميائيًا في مجال السرد، وهما يقابلان ثنائية الضمنية/ المباشرة».[3] وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) إلى المعنى الظاهر والمعنى الخفي، فهو يفرق بين الظاهر الجلي، والمعنى الخفي الذي يكون

1 عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مرجع سابق، صـ42.

2 التفتازاني، مختصر المعاني، مصدر سابق، 2/ 12-13.

3 بوشعير (الرشيد)، مفارقة الخفاء والتجلي في ثنائية أطاليل طلح المنتهى لعبد الحفيظ الشمري، مجلة جامعة دمشق – المجلد 24 – العدد الأول والثاني 2008م. صـ82.

بالكناية والرمز والإيماء، وبذلك يكون للمعنى – عند الجرجاني – مستويان عامان، أحدهما: «هو المشترَك العاميّ، والظاهر الجليّ».[1] والآخر: المعنى الخفي وذلك أن يكون المعنى الأول (الظاهر) «رُكّب عليه معنًى، ووُصل به لطيفة، ودُخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرَّمز والتلويح».[2]

وبناء المعنى على مستويين، صريح وخفي، هو ما أسماه أبو هلال العسكري المضاعفة، ويعرفها بقوله: «وهو أن يتضمّن الكلام معنيين: معنى مصرّح به، ومعنى كالمشار إليه».[3] فالمستوى الأول مفهوم وظاهر للجميع، لا يحتاج في إنتاجه أو فهمه إلى إعمال الفكر وإجهاد الذهن، والمستوى الثاني هو الذي يخفى على العامة ولا يظفر به إلا الحذّاق من المبدعين والقراء؛ فهذا النوع من المعاني يكون المعنى فيه مركبًا على المعنى أي أنه مركب من مستويات من المعاني، الأول الظاهر والسطحي، والآخر ركب على الأول؛ لذلك خَفِي وصار ملكًا خاصًا، وهذا النوع هو «الذي يُتملّك بالفكرة والتعمُّل، ويُتوصَّل إليه بالتدبُّر والتأمُّل».[4]

فالبنية السطحية أو المستوى الظاهر لا تفاضل فيه، وليس لصاحبه أدنى مزية «فالتفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه».[5] وإنما المزية متى ركب عليه معنى آخر يقول البغدادي: «وهذا لعمري معنى ظاهر إلا أنه يكمن فيه معنى آخر».[6] فعندئذٍ تكون المعاني مركبة على بعضها يدل بعضها على بعض، أما إذا لم يدل المعنى الظاهر على معنى آخر خفي على حد قول عبد القاهر: «فصرح أولا بما أوما

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ340.

2 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ340.

3 العسكري، الصناعتين، مرجع سابق صـ423.

4الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ340-.341

5 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ340.

6البغدادي (عبد القادر بن عمر)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط 4، 1418 هـ – 1997 م ج8/ .241

إليه».[1] فهو الكلام العادي الذي لا يدخل حيز الشعر والأدبية، فهو «صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ، ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه، والكشف أو ضده»[2].

ويرى أن الكلام إذا كان واضحًا لا يغني عن الفكرة التي يحملها المعنى اللطيف، والمعنى اللطيف لا يكون إلا ببناء المعاني على طبقات؛ حتى يتضح المعنى، وتتجلى الفكرة، يقول: «هذا وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح، أغناك ذاك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفًا، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال على سابق».[3] إن الفكرة تكمن في هذا التركيب الذي تُبنى فيه المعاني على بعضها؛ وهو ما يزيد الكلام بلاغة؛ فليست البلاغة بوضوح المعاني وإنما بتركيب المعاني وخفائها.

فهم يميزون خفي المعاني، ويجعلون للنص ظاهرًا كالجسم، وباطنًا كالروح، «وقد شبهوا المعنى الخفي بالروح الخفي، واللفظ الظاهر بالجثمان الظاهر».[4] وسبب خفاء المعنى راجع إلى غموضٍ فيه، والغموض نتيجة لتركيب معنى على معنى، فيصبح المعنى على طبقات أو مستويات بعضها مركب على بعضٍ، وقد عرف النقد العربي القديم قضية الغموض في المعنى، ودارت معركته حول شعر أبي تمام بين مناصرٍ يرى أن المبالغة في الغموض ميزة، وطاعن يرى عكس ذلك. لكن تظل القضية

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ23.

2 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ265.

3الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ144.

4 ابن المدبر (إبراهيم)، الرسالة العذراء، تح: زكي مبارك، مكتبة دار الكتب المصرية – القاهرة، ط 2، 1931م، صـ40.

قائمة وموجودة عند العربي القديم في النصين الأدبي والنقدي، فالأندلسي[1] في شرحه لقول قطري: (الكامل)

ثُـمَّ إنصَـرَفتُ وَقَـد أَصَبتُ وَلَـم أُصَـب جَـذَعَ البَصـيرَةِ قـارِحَ الإِقـدامِ

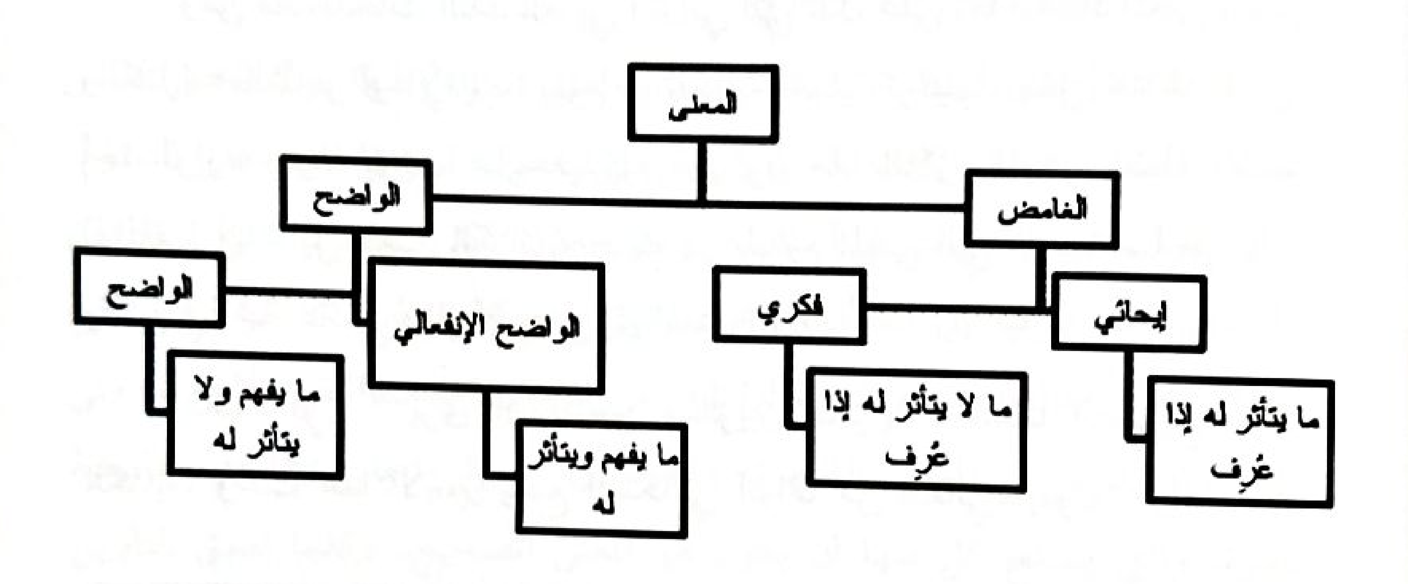
يقول: «فإنه يحتمل معنيين: أحدهما ظاهر جلي، والثاني غامض خفي. أما الجلي فإنه يقول إنه انصرف جذع البصيرة مستمر المريرة لم يفل عزمه ولا ضعفت نيته بما أصيب من جسمه من الخيل الذي كملت سنه وتناهت قوته، وأما المعنى الخفي فإنه يقول: ثم انصرفت وقد أصبت؟ أي قتلت أعدائي ونكيت؟ ولم أصب أي لم ألف على هذه الحال، أي لم ألف جذع البصيرة قارح الإقدام بل ألفيت قارح البصيرة جذع الإقدام (...) ويعضد هذا المعنى على [المعنى] الأول الجلي».[2] فهو يجعل المعنى الخفي أو الغامض مُنْبَثِقًا من المعنى الظاهر، فالعملية عنده هي عملية توالد معانٍ وتعدد أبعاد.

---

1 أبو عُبَيد البَكْري (487هـ = 1094م) عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري الأندلسي، مؤرخ جغرافي، ثقة، علامة بالأدب، له معرفة بالنبات. نسبته إلى بكر بن وائل. كانت لسلفه إمارة في غربي جزيرة الأندلس. كان ملوك الأندلس يتهادون مصنفاته، ولد في شلطيش (غربي إشبيلية) وانتقل إلى قرطبة. ثم صار إلى المرية، ورجع إلى قرطبة بعد غزوة المرابطين، فتوفي بها عن سن عالية. له كتب جليلة، منها "المسالك والممالك" غير كامل، طبع جزء منه باسم "المغرب في ذكر إفريقية والمغرب" و"شرح أمالي القالي" و"التنبيه على اغلاط ابي علي القالي في اماليه" و"فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، لابن سلام". ينظر: الزركلي (خير الدين بن محمود بن محمد)، الأعلام، دار العلم للملايين، ط 5، 2002م، 4/ 97-98.

2 البكري (عبد الله بن عبد العزيز)، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تح: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط 1، 1971 م. صـ156.

والمعاني الشعرية عند حازم القرطاجني[1] «لا تخلو من أن تكون المعاني المخيلة فيها مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر له, أو مما يعرفه ولا يتأثر له, أو مما يتأثر له إذا عرفه, أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه»[2]. فهي بهذا أربعة أنواع، وتقع الأربعة تحت قسمين عامين، الأول: الواضح (المعروف)، والآخر: الغامض، على النحو الآتي:



شكل 15 المعاني الشعرية عند حازم القرطاجني

---

1 حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم القرطاجني (608-684هـ = 1211-1285م)، أبو الحسن، أديب من العلماء له شعر. من أهل قرطاجنة (بشرقي الأندلس) تعلم بها وبمرسية وأخذ عن علماء غرناطة وإشبيليّة، وتتلمذ لأبي علي الشلوبين ثم هاجر إلى مراكش، ومنها إلى تونس فاشتهر وعمّر، وتوفي بها. من كتبه (سراج البلغاء) طبع طبعة أنيقة محققة، اسم (مناهج البلغاء وسراج الأدباء) وله ديوان شعر صغير مطبوع. وهو صاحب (المقصورة). شرحها الشريف الغرناطي في كتاب سماه (رفع الحجب المنشورة على محاسن المقصورة) مطبوع.
ينظر لترجمة ومزيد من المراجع عن ترجمته: الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 2/ 158-.159

2 القرطاجني (حازم بن محمد)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب – تونس، ط 3، 2008م، صـ20,

والغموض الذي يعرض له القرطاجني نوعان: غموض مذموم، وغموض ممدوح، وهذا الأخير هو الذي يدخل فيما نحن بصدده من المعاني العميقة الإيحائية، فهو «يرى أن الغموض قد يكون مستحسنًا في بعض المواضع، وأن بعض الشعراء يقصدونه قصدًا بهدف تأخير المعنى لأغراض جمالية». [1]

4. التصريح والكناية:

ومن مصطلحات النقد العربي التراثي التي تدل على تعدد أبعاد المعنى التصريح والكناية «فالشاعر أو الأديب، يقوم في الكناية بعملية تركيب، ينقل خلالها المعنى إلى أحد لوازمه، وما يترتب عليه فيذكره، ويكون هذا اللازم المذكور نقطة الانطلاق للمتلقي في تحليل المعنى الكنائي، حيث يمر بلوازم المعنى التي مر بها صاحب النص، ولكن في اتجاه عكسي، إلى أن يصل إلى المعنى المراد». [2]

فالسكاكي [3] يرى أن للنص مستويين عامين: أحدهما التصريح، والآخر الكناية، وتحت هذا الأخير يضع السكاكي أنواعًا من المعاني، يقول: «وإذ قد عرفنا

1 الكردي (عبد الرحيم)، الفكر النقدي عند العرب، مكتبة الآداب – القاهرة، ط 1، 2015م. صـ351.

2 بودوخة (مسعود)، اجتماعية الكناية بين التخييل والتأويل، مجلة الأثر (دورية دولية متخصصة محكمة في الآداب واللغات تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ولاية ورقلة بالجزائر)، عدد خاص :أشغال الملتقى الوطني الأول حول: اللسانيات و الرواية يومي 22 و 23 فبراير 2012م صـ207

3 يوسف بن أبي بكر بن محمد أبو يعقوب السكاكي (626هـ) من أهل خوارزم، علامة إمام في العربية والمعاني والبيان والأدب والعروض والشعر، متكلم فقيه متفنن في علوم شتى. وهو أحد أفاضل العصر الذين سارت بذكرهم الركبان. ولد سنة أربع وخمسين وخمسمائة، وصنف «مفتاح العلوم» في اثني عشر علما أحسن فيه كل الاحسان، وله غير ذلك، ومن رأى مصنفه علم تبحره ونبله وفضله.

ينظر: السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – لبنان / صيدا، 2/ 364. والحموي (ياقوت بن عبد الله

الحقيقة في المفرد وفي الجملة، وعرفنا فيهما التصريح والكناية، وعرفنا المجاز في المفرد وفي الجملة، وعرفنا تنوع الكناية على تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة».[1] فالتصريح يقابل البنية السطحية أو المعنى الظاهر، والكناية آلية إخفاء للمعنى، خاصةً إذا كان تعدد المعنى فيها رأسيًا، وهي بذلك تنتمي إلى البنية العميقة والمعاني الخفية؛ ولذلك جعلوها أبلغ من التصريح، فـ «قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح».[2]

والكناية إحدى آليات تعدد المعنى؛ لأن المعنى الكنائي فيها مركب على المعنى الصريح، والمعاني داخل الكناية نفسها مركبة على بعضها؛ لكونها قائمة على التلازم. ويمكن القول: «إن الكنايات في أصلها لون من تعدد المعنى، وهذا التعدد قد يكون أفقيا يسلم أحد طرفيه إلى الطرف الآخر، ولكنه قد يكون رأسيا تتناظر فيه المعاني والدلالات».[3] فالتعدد الذي تُنتجهُ الكناية على نوعين: أحدهما أفقي، لا يفيد معنى إيحائيًا؛ لأنه يدخل في المعاني الظاهرة، والآخر رأسي يقوم على الخانات التأويلية المتناظرة، والتي يصلح كل منها أن يكون هو المعنى الصحيح، وكلما تعمق التأويل أنتج معاني جديدة.

5. التأويل وتعدد المعاني:

إن الشروح والتفسيرات التي كانت تتعرض للشعر هي قراءةٌ من نوع خاص؛ لأنها ترتبط بما اصطُلِحَ على تسميته بـ(التأويل)؛ ولم يعرف النقد العربي القديم التأويل فقط بل عرفوا أنواعًا منه بحسب قرب المعنى وبعده، فالأدب - في النقد العربي القديم - إما أن يكون واضحًا لا يحتاج إلى تأويل، أي أن معانيه تقريرية

الرومي)، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1414هـ-1993م. /6 .2846.

1 السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ415

2 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ70

3بودوخة، اجتماعية الكناية بين التخييل والتأويل، مرجع سابق، صـ208.

مباشرة، وإما أن يحتاج في فهمه إلى شيء من التدقيق بسبب خفاء معناه، فيكون الوصول إلى المعنى في هذا النوع من الأدب بالتأويل.

والعملية التأويلية تختلف بحسب نوع المعنى. «ثم إن ما طريقه التأول يتفاوت تفاوتًا شديدًا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهلُ الوصولُ إليه، ويعطى المقادة طوعًا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء، وهو ما ذكرته لك، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة».[1]

فهذه ثلاثة أنواع من المعنى الذي يحتاج إلى تأويل، الأول: ليس بواضح لكنه قريب المأخذ سهل الوصول، فلا يتعب القارئ في عملية التأويل، ولا يحتاج إلى آليات معقدة. والثاني: ما يحتاج إلى شيء من التدقيق والتأويل، أي أنه يحتاج إلى جهدٍ أكبر من الذي قبله. والثالث: المعنى الدقيق الغامض والذي يحتاج في استخراجه إلى استخدام آليات تأويلية واعية وأكثر فاعلية (لطف فكرة)، وعمليات تحليلية جادة ومتأنية للنص (فضل رَوِيَّة).

هذا بالنسبة لأقسام المعنى المُؤوَل، أما التأويل نفسه فقد عرفوا منه «ثلاثة أقسام: إما أن يفهم منه شيء واحد لا يحتمل غيره، وإما أن يفهم منه الشيء وغيره، وتلك الغيرية: إما أن تكون ضدًا، أو لا تكون ضدًا، وليس لنا قسم رابع. فالأول يقع عليه أكثر الأشعار، ولا يجري في الدقة واللطافة مجرى القسمين الآخرين. وأما القسم الثاني: فإنه قليل الوقوع جدًا، وهو من أظرف التأويلات المعنوية، لأن دلالة اللفظ على المعنى وضده أغرب من دلالته على المعنى وغيره مما ليس بضده».[2]

وهذه الثلاثة الأقسام تدخل تحت المعنى الخفي أو الغامض، فهي غير المعنى الظاهر، لأنه قد دخل حيز التأويل، والتأويل صرف عن الظاهر، وبالنظر إلى النص

---

1 بودوخة، اجتماعية الكناية بين التخييل والتأويل، مرجع سابق، صـ93.

2 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ 50.

السابق يتضح لنا قسمان للتأويل: أحدهما: ما يشمل المعنى الظاهر + معنى تأويلي وحيد. والآخر: ما يشمل المعنى الظاهر + معنيين تأويلين.

وهذا الأخير ينقسم قسمين: 1- ما يشمل (المعنى التأويلي1 + معنى تأويلي2 مضادًا للأول)، 2- ما يشمل (المعنى التأويلي1 + معنى تأويلي2 ليس ضدا للأول). وبذا يصبح عندنا للمعنى في حالة التأويل الثانية ثلاثة أبعاد أو مستويات:

1. المستوى الأول: المعنى الظاهر، وهذا خارج العملية التأويلية، لكنه ضروري لها، بل هو أساس هذه العملية؛ إذ لولا وجوده ما وُجِدَتْ المعاني المؤوَّلة.
2. المستوى الثاني: والذي عبرتُ عنه بـ(المعنى التأويلي1)، وهذا المستوى قد تتوقف عنده العملية التأويلية، فيدخل تحت القسم الأول عند ابن الأثير وقد لا تقف عنده فيكون هو القسم الثاني والثالث عنده.
3. المستوى الثالث: والذي أطلقتُ عليه (معنى تأويلي2)، وهذا المستوى يشمل القسم الثاني والثالث عند ابن الأثير وهو عنده إما أن يكون ضدًا للمعنى في المستوى الثاني، أو لا يكون كذلك، وهو على كل الأحوال يتميز بالغيرية، فهو ليس المعنى الأول بل غيره.

فالناقد العربي لم يقف عند المعنى الظاهر، بل إن ابن معقل[1] يرى «أن تأويله وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب».[1] فالناقد العربي القديم قد عرف – كما

1 أبو العباس أحمد بن علي بن معقل الأزدي ثم المهلبي الحمصي النحوي(ت: 644هـ) كان من الأدباء المشهورين والعلماء المذكورين. قرأ العربية ببلده على الفقيه مهذب الدين أبي الفرج الموصلي نزيل حمص، ودخل بغداد وقرأ بها على الوجيه أبي بكر [المبارك] الواسطي وأبي البقاء العكبري، ونظم الإيضاح والتكملة لأبي علي الفارسي نظما حسنا، أجاد فيه النظم. وله ديوان في مديح آل البيت والتنقص بالصحابة وكان أحول قصيرا وافر العقل غالي التشيع دينا متزهدا. ومولده سنة سبع وستين وخمسمائة بحمص. وتوفي بدمشق سنة (644هـ) ودفن بسفح قاسيون. انظر ترجمته في: الصفدي، الوافي بالوفيات، 7/ 156-157. ابن الصابوني (محمد بن علي بن

رأيت - التأويل وأنواعه، ومستويات المعنى وأبعاده، والشروح وتعدد التفسيرات للنصوص الشعرية أوضح دليل على براعتهم في التأويل وقراءة النصوص، فـ«عندما تسعى القراءة المفسرة إلى بناء نص مواز للنص الأول وتتحرك في توضيح المعاني، تعمد القراءة المؤولة إلى الإسهام في إنتاج الدلالة المنفلتة»[2]؛ فيغوص القارئ في أعماق النص بحثًا عنها. فـ«لكي يؤول القارئ النص، فإنه يفك ألغاز مختلف مستوياته الواحد تلو الآخر، وينتقل من البنى البسيطة إلى البنى المعقدة»[3]؛ ليصل بذلك إلى المعنى المراد. وإن كانت كل قراءة تختلف عن القراءة الأخرى؛ لأن القراءة اللاحقة تُعدُّ تطورًا للقراءة السابقة، وتعميقًا لعملية التأويل. «ويمكننا أن نخلص إلى أن الشروح تمثل مستويات القراءة في التراث العربي القديم».[4] ومن هذه الشروح المبنية على التأويل أو المعاني المركبة على بعضها تعليق ابن معقل على بيت المتنبي الآتي: (الطويل)

سُبِقنا إلى الدُنيا فَلَو عاشَ أَهلُها مُنِعنا بِها مِن جَيأَةٍ وَذُهوبِ

محمود)، تكملة إكمال الإكمال في الأنساب والأسماء والألقاب، دار الكتب العلمية -بيروت- لبنان، 1/ 117.

1 ابن معقل (احمد بن علي الأزدي المهلبي)، المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية - الرياض، ط 1، 2001، صـ64.

2 يحاوي، استراتيجية التلقي في كتاب المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي لابن معقل، مرجع سابق صـ245.

3 سحلول (حسن مصطفى)، نظريات القراءة والتأويل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2001م. ص.72.

4 يحاوي، استراتيجية التلقي في كتاب المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي لابن معقل، مرجع سابق، صـ245.

«قال: أي لو عاش من قبلنا لما أمكننا نحن المجيء والذهاب، لأن الله – تعالى – بنى الدنيا على الكون والفساد ولم يخصصها بأحدهما وليس ذلك في الحكمة. وأقول: الظاهر أنه أراد: أي لو عاش أهل الدنيا فلا يموتون لامتلأت الأرضُ من الخلق فتعذرت الحركة عليها؛ المجيء والذهاب، لكثرة الخلق. وفي هذا تسلية لسيف الدولة بكثرة الأموات».[1] فهو يبني شرحه للبيت على شرح من قبله، ثم يبني عليه معنى البيت. فالمعنى الظاهر الذي أورده ابن جني، وهو أنه لو عاش من قبلنا لما أمكننا نحن المجيء والذهاب، وهو يؤدي إلى المعنى الثاني الذي عقب به ابن معقل على ابن جني، وهو أنه لو عاش أهل الدنيا فلا يموتون لامتلأت الأرض وما أمكننا الحركة عليها من الزحام، وبنى عليه المعنى النهائي عنده للبيت، وهو تسلية سيف الدولة بكثرة الأموات.

ويرتبط بالتأويل عندهم ما أسموه (الاتساع)، وهذا المصطلح يدل على باب من أبواب الشعر عندهم، وهو «أن يقول الشاعر بيتًا يتسع فيه التأويل؛ فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى».[2] فالنص لقوته، وما تحمله ألفاظه من الدلالات، تتسع لأكثر من معنى؛ فتتعدد التأويلات عند ذلك. وقد جعلوا من هذا بيت امرئ القيس (مُكِرٍّ مُفِرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معا ....)، وبيت أبي نواس (ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمرُ) فقد اختلفت التأويلات حولهما وتعددت معانيهما.[3]

---

1 ابن معقل، المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي، مصدر سابق، صـ19.

2 القيرواني، (الحسن بن رشيق)، العمدة، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل – بيروت، ط 5، 1981م. 2/ 93.

3 القيرواني، العمدة، مرجع سابق، 2/ 93-94.

والظاهر أن كل شرح/ معنى بُنِيَ على الذي قبله، فإذا نظرنا إلى هذه المعاني وجدنا أن بعضها مركب على بعض في شكل أبعاد أو طبقات، وبالتأويل يتدرج القارئ في هذه المستويات ليصل إلى المعنى الذي يقف عنده المتلقي ويشفي ظمأه بآليات نصية كالتي استخدمها المؤلف في البناء.

المبحث الثاني

ماهية المعنى الإيحائي في النقد العربي القديم

1. اهتمام النقد التراثي العربي بالمعنى الإيحائي:

رغم ميل البلاغيّين أحيانا إلى الإعلاء من شأن التصريح والوضوح، فقد كان للإيحاء حضوره البارز في البلاغة العربية، ولقي المعنى الإيحائي اهتمام النقد العربي القديم، وعالجه تنظيرًا وتطبيقًا، وإن اختلفت ألفاظهم في التعبير عنه، فمنهم من أطلق عليه (الوحي أو وحيًا أو إيحاءً) - كما سميتُه في هذا البحث - ومنهم من أطلق عليه ألفاظًا أخرى، ومجموع ذلك يدل على معرفتهم الدقيقة بهذا المعنى وأقسامه وآلياته، واحتفائهم به من مطلع عصور النقد العربي. كما يتجلى احتفاء البلاغيين بالإيحاء من خلال بعض تعريفات البلاغة نفسها، من أنّها الإيجاز، وأنّها اللّمحة الدالة[1].

ونلحظ في ثنايا كتب التراث البلاغي أو النقدي احتفاءهم بالمعنى الإيحائي أو الطاقة الإيحائيّة للنصوص، ابتداءً من القرن الثاني الهجري، وأول هذه الإشارات نلقاها عند ابن المقفع (ت: 142هـ)[2] فهو يذكر أن عامة ما يكون من أبواب البلاغة

---

1 القيرواني، العمدة، مرجع سابق، 1/ 242.

2 عبدالله بن المقفع (ت: 142هـ) واسم أبيه: ذادويه، قد ولي خراج فارس للحجاج، فخان، فعذبه الحجاج، فتقفعت يده، فسمي ابن المقفع. أحد البلغاء والفصحاء، ورأس الكتاب، وكان من مجوس فارس، فأسلم على يد الأمير عيسى بن علي عم السفاح، وكتب له، واختص به. كان ابن المقفع يتهم بالزندقة، وهو الذي عرب (كليلة ودمنة) وهو أشهر كتبه. وأنشأ رسائل غاية في الإبداع، منها (الأدب الصغير) ورسالة (الصحابة) و(اليتيمة). وغضب المنصور منه، فكتب إلى عامله سفيان المهلبي يأمره بقتله فقتله سنة خمس وأربعين ومائة، وقيل: بعد الأربعين، وقيل سنة اثنتين وأربعين، وعاش ستا وثلاثين سنة. ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، مصدر سابق، 6/ 208-209. والزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 4/ 140.

«فالوحى فيها والإشارة إلى المعنى أبلغ».[1] وورود مصطلح الوحي عند ابن المقفع بهذا التعبير، يعطي إشارة واضحة على معرفتهم بالإيحاء وطُرُقِهِ. وقد ربط ابن المقفع الوحي بالمعنى، ثم ربط ذلك بالبلاغة، فجعل الإيحاء بالمعنى هو الأبلغ؛ وهو ما يعني احتلاله مرتبة عالية من الشعرية عندهم.

والخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: 170ه)[2] عَرَّف البلاغة تعريفًا يلتقي بأحدث النظريات النقدية، فعنده أن «البلاغة كلمة تكشف عن البقية».[3] فالبلاغة من وجهة نظر الخليل أن تستخدم الكلمة كإشارة موحية تحمل في طياتها الكثير من المعاني، فالكلمة شفافة وموحية، والبقية التي تكشف عنها هذه الكلمة هو المعنى الإيحائي الذي تخفيه وتشير إليه في آن واحد، فينكشف للناقد البصير إذا ما ركَّزَ منظاره عليها.

وهذه الإشارة ترد عند خلف الأحمر (ت: 180ه)[4] ففي تعريفه للبلاغة يقول: «البلاغة لمحةٌ دالة».[5] واللمحة إيحاء، ألفاظ قليلة تدل على معانٍ بعيدة وكثيرة، فنحن لا نفهم كل المعنى من العلامات اللفظية مباشرةً، وإنما تومئ إليه إيماءً، وهل يكون ذلك إلا عن طريق أصداء العلامات؟

3العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، صـ10.

1 الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: 170ه) الإمام، صاحب العربية، ومنشئ علم العروض، البصري، أحد الأعلام. أخذ عنه: سيبويه النحو، والنضر بن شميل، وهارون بن موسى النحوي، ووهب بن جرير، والأصمعي، وآخرون. وكان رأسا في لسان العرب، دينا، ورعا، قانعا، متواضعا، متقشفا، متعبدا، مفرط الذكاء، كبير الشأن. وله كتاب (العين) في اللغة. ولد: سنة مائة. ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، مصدر سابق، 7/ 429-.430

2 القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ 242.

3 خلف الأحمر (ت: 180ه)الشاعر صاحب البراعة في الآداب يكنى أبا محرز مولى بلال بن أبي بردة، ولم يكن فيه ما يعاب به إلا أنه كان يعمل القصيدة يسلك فيها ألفاظ العرب القدماء وينحلها أعيان الشعراء وله (ديوان شعر) وكتاب (جبال العرب) و(مقدمة في النحو – مطبوع) ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، مصدر سابق، 13/ 219-.220

4القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ .242

«فالوحى فيها والإشارة إلى المعنى أبلغ».[1] وورود مصطلح الوحي عند ابن المقفع بهذا التعبير، يعطي إشارة واضحة على معرفتهم بالإيحاء وطُرُقِهِ. وقد ربط ابن المقفع الوحي بالمعنى، ثم ربط ذلك بالبلاغة، فجعل الإيحاء بالمعنى هو الأبلغ؛ وهو ما يعني احتلاله مرتبة عالية من الشعرية عندهم.

والخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: 170ه)[2] عَرَّف البلاغة تعريفًا يلتقي بأحدث النظريات النقدية، فعنده أن «البلاغة كلمة تكشف عن البقية».[3] فالبلاغة من وجهة نظر الخليل أن تستخدم الكلمة كإشارة موحية تحمل في طياتها الكثير من المعاني، فالكلمة شفافة وموحية، والبقية التي تكشف عنها هذه الكلمة هو المعنى الإيحائي الذي تخفيه وتشير إليه في آن واحد، فينكشف للناقد البصير إذا ما ركَّزَ منظاره عليها.

وهذه الإشارة ترد عند خلف الأحمر (ت: 180ه)[4] ففي تعريفه للبلاغة يقول: «البلاغة لمحةٌ دالة».[5] واللمحة إيحاء، ألفاظ قليلة تدل على معانٍ بعيدة وكثيرة، فنحن لا نفهم كل المعنى من العلامات اللفظية مباشرةً، وإنما تومئ إليه إيماءً، وهل يكون ذلك إلا عن طريق أصداء العلامات؟

3العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، صـ10.

1 الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: 170ه) الإمام، صاحب العربية، ومنشئ علم العروض، البصري، أحد الأعلام. أخذ عنه: سيبويه النحو، والنضر بن شميل، وهارون بن موسى النحوي، ووهب بن جرير، والأصمعي، وآخرون. وكان رأسا في لسان العرب، دينا، ورعا، قانعا، متواضعا، متقشفا، متعبدا، مفرط الذكاء، كبير الشأن. وله كتاب (العين) في اللغة. ولد: سنة مائة. ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، مصدر سابق، 7/ 429-.430.

2 القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ 242.

3 خلف الأحمر (ت: 180ه)الشاعر صاحب البراعة في الآداب يكنى أبا محرز مولى بلال بن أبي بردة، ولم يكن فيه ما يعاب به إلا أنه كان يعمل القصيدة يسلك فيها ألفاظ العرب القدماء وينحلها أعيان الشعراء وله (ديوان شعر) وكتاب (جبال العرب) و(مقدمة في النحو – مطبوع). ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، مصدر سابق، 13/ 219-.220

4القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ .242

وأول كتاب نقدي يشير إلى هذا المعنى هو (البيان والتبيين) للجاحظ (ت: 255هـ)[1] فهو يقول فيه: «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره».[2] ويقول: «ورب قليل يغني عن الكثير (...) بل رب كلمة تغني عن خطبة (...) بل رب كناية تربي على إفصاح».[3] وقوله: «قلة اللَّفظ مع كثرة المعاني»[4]. وقد ذكر المعنى الإيحائي صراحةً في قوله: «ومما مدحوا به، الإيجازُ والكلامُ الذي كالوحي والإشارة».[5] وهو يحكي عن سابقيه من النقاد اهتمامهم ومدحهم لهذا النوع من الكلام الموجز الذي يدل على معناه بالإيحاء والإشارة.

وتبعه النقاد في اهتمامهم بهذا المعنى وامتداحهم له، فابن طباطبا (ت: 322هـ)[6] يرى أن من أحسن المعاني والحكايات وأشدها استفزازا لمن يستمعها «التعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فموقع هذين

---

1 الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب البصري (ت: 255هـ)، المعتزلي، صاحب التصانيف، أخذ عن: النظام. وله: كتاب (الحيوان) سبع مجلدات، وأضاف إليه كتاب (النساء) ، وهو فرق ما بين الذكر والأنثى، وكتاب (البغال) ، وقد أضيف إليه كتاب، سموه كتاب (الجمال) ليس من كلام الجاحظ، ولا يقاربه. ينظر: الذهبي: سير أعلام النبلاء، مصدر سابق، 11/ 526 إلى 530.

2 الجاحظ (عمرو بن بحر)، البيان والتّبيين، تح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط 7، 1998م، 1/ 83.

3 الجاحظ، البيان والتّبيين، مصدر سابق، 2/ 7.

4 الجاحظ، البيان والتّبيين، مصدر سابق، 2/ 28.

5 الجاحظ، البيان والتّبيين، مصدر سابق، 1/ 155.

6 محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم (طباطبا) بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب بن عبد المطلب بن هاشم، شاعر مفلق وعالم محقق شائع الشعر نبيه الذكر، مولده بأصبهان وبها مات سنة (322هـ)، وكان مذكورا بالذكاء والفطنة وصفاء القريحة وصحة الذهن وجودة المقاصد معروفا بذلك مشهورا به. وهو مصنف كتاب (عيار الشعر)، و(تهذيب الطبع)، و(العروض) لم يسبق إلى مثله وكتاب في (المدخل في معرفة المعمى من الشعر) وكتاب في (تقريظ الدفاتر). ينظر: الحموي، معجم الأدباء، مصدر سابق، 5/ 2310.

عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما».[1]

وابن عبد ربه (ت: 328ه)[2] يجعل للنص ظاهرًا وباطنًا، وباستخدام العقل في تحليل النص نجد المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة، «وإنما ركّب الله العقل في الإنسان دون سائر الحيوان ليستدلّ بالظاهر على الباطن ويفهم الكثير بالقليل».[3] وهذا القليل يدلك على ما في ضمير المبدع دلالةً غير مباشرة ولا تفصيلية، فهو لا يبرز المعنى على سطح النص ولكن يلمح إليه بـ «لمحة دالّة على ما في الضمير»[4]، واللمحة الدالة أن توحي بالمعنى إيحاءً دون تصريح أو إظهار؛ لأنك «قد تومئ إلى الشيء فتستغني عن التفسير بالإيماء، كما قالوا: لمحة دالّة».[5]

والبيان بالقول عند ابن وهب[6] هو العبارة وهو يرى أن من هذا البيان ما هو ظاهر ومنه ما هو باطن، والظاهر غير محتاج للتفسير، والباطن هو الذي يحتاج إلى

1ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، صـ23.

2 ابن عبد ربه أحمد بن محمد بن عبد ربه المرواني (ت: 328ه)، العلامة، الأديب، الإخباري، صاحب كتاب (العقد) ، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حدير المرواني مولى أمير الأندلس هشام بن الداخل الأندلسي القرطبي. وكان موثقا نبيلا بليغا شاعرا، عاش اثنين وثمانين سنة. ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، 15/ 283. مصدر سابق.

3 ابن عبدربه (أحمد بن محمد الأندلسي)، العقد الفريد، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية- بيروت، ط 1، 1983م، 2/ 206.

4ابن عبدربه، العقد الفريد، مصدر سابق، 2/ 123.

5 ابن عبدربه، العقد الفريد، مصدر سابق، 4/ 238.

6 ابن وهب الكاتب، هو أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب، نحوي ناقد ومؤلف، عاش في بغداد، ولد في نهاية القرن الثالث، وعاش في القرن الرابع. وهو من أسرة (آل وهب) وهي أسرة علم وكتابة ووزارة، وقد أغفل التاريخ من لم يصل منهم إلى الحكم، ومنهم صاحب الترجمة. وهو صاحب (البرهان في وجوه البيان). ينظر: ابن وهب (إسحاق بن إبراهيم

التفسير ويتوصل إليه بالقياس والنظر والاستدلال.[1] وهو يستخدم التفسير بمعنى التأويل، وفي البيان الباطن تدخل كل المعاني الخفية والعميقة، ومنها المعنى الإيحائي.

والقاضي الجرجاني (ت: 392هـ)[2] يرى أن الشعر البديع لا بد أن يكون فيه معنى غامض مستتر، يقول: «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرّد فيها الكتب المصنفة، وتُشغل باستخراجها الأفكار الفارغة».[3] والشعر البديع عنده هو الذي يكون معناه بعيدًا لا يدرك إلا وحيًا، وبعد جهدٍ ذهني، ويضرب على ذلك مثلًا ببيتين يقول عنهما «والبيت الأول منكشف المعنى، وأما الثاني فلا يُعلَمُ إلا وحيًا أو سماعًا، ولو بلغ طالبه في علم العرب كل مبلغ، وحمل على كل فكره فوق الطاقة».[4] فطالِبُ المعنى الإيحائي في النصوص العميقة مهما بلغ من العلم لا يصل إليه من أول وهلة (وإن وجد معنى فإنما هو معنى سطحي غير مقصود)، بل لا بد من عملية تأويلية توفر له خانات تأويلية يختار من بينها المعنى الذي دلتْ إشارات النص على أنه المعنى المناسب للنص.

الكاتب)، البرهان في وجوه البيان، تح: حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، ومطبعة الرسالة – القاهرة، (ت: م). صـ23-33.

1 ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، مصدر سابق، صـ92.

2 القاضي، العلامة، أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني(ت: 392هـ)، الفقيه، الشافعي، الشاعر، وله ديوان شعر ولي القضاء فحمد فيه، وكان صاحب فنون ويد طولى في براعة الخط. وقد أبان عن علم غزير في كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، وله (تفسير) كبير، وكتاب (تهذيب التاريخ)، وولي قضاء الري مدة. قال الثعالبي: هو فرد الزمان، ونادرة الفلك، وإنسان حدقة العلم، وقبة تاج الأدب، وفارس عسكر الشعر، يجمع خط ابن مقلة إلى نثر الجاحظ إلى نظم البحتري. مات بالري، في سنة اثنتين وتسعين وثلاث مائة، ونقل تابوته إلى جرجان. ينظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، مصدر سابق، 17/ 19-20-21.

3 الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، صـ345-346.

4 الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، صـ346-347.

والعرب في أدبهم يوحون بالمعنى إيحاءً؛ فأدبية النصوص تقوم عندهم على هذا المعنى؛ ولهذا استبعد النقاد العرب القدماء المعاني المباشرة من الشعرية، واشترطوا فيها العمق والإيحاء. فابن فارس (ت: 395هـ)[1] يجعل المعنى الإشاري والإيحائي عادة العرب في أدبهم يقول: «العرب تُشيرُ إلى المعنى إشارة وتومئ إيماءً دون التصريح».[2] ويؤكد ابن فارس أنَّ اللغة العربية فُضِلتْ على غيرها من اللغات، وأن ذلك قد وقع في كتاب الله، وهو سنة العرب في كلامها، فـ«الشعراء قَدْ يومئون إيماءً ويأتون بالكلام الَّذِي لو أراد مُريد نقْله لاعْتاص وَمَا أمكن إلاَّ بمبسوطٍ من القول وكثير من اللفظ».[3] أي أن ميزة العربية في لغتها الأدبية هو إيحاؤها وتكثيفها، وأن المعنى يأتي فيها إيحاءً ولمحًا دالة.

وأبان عنه أكثر أبو هلال العسكري (ت: 395هـ)[4] بالتعريف والأمثلة وإن كان أورد أمثلةً هي للإيجاز أقرب.[5] فهو رغم تحديده له تحديدًا دقيقًا إلا أنه عند

---

1 أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي (ت: 395هـ)، أصله من قزوين أقام في الري عند ركن الدولة الحسن بن بويه، وكان الصاحب بن عباد يكرمه وله من الكثير من التصانيف، منها: (الجمل)، و(متخير الألفاظ)، و(فقه اللغة)، و(غريب إعراب القرآن)، وغيرها. ينظر: الحموي، معجم الأدباء، مصدر سابق، 1/ 410-411-412.

2 ابن فارس (أحمد)، الصاحبي في فقه اللغة، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف – بيروت، ط 1، 1993م. صـ246.

3 ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، مصدر سابق، صـ45.

4 الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران أبو هلال اللغوي العسكري (ت: 395هـ)، كان الغالب عليه الأدب والشعر ويعرف الفقه أيضا، ومن تصانيفه كتاب التلخيص في اللغة وكتاب الصناعتين النظم والنثر، وجمهرة الأمثال ومعاني الأدب ومن احتكم من الخلفاء إلى القضاة والتبصرة، وشرح الحماسة والدرهم والدينار المحاسن في تفسير القرآن خمس مجلدات، وكتاب العمدة فضل العطاء على العسر ما تلحن فيه الخاصة أعلام المغاني في معاني الشعر، وكتاب الأوائل. ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، مصدر سابق، 12/ 50-51

5 العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، صـ273.

ضرب الأمثلة أدخل فيه ما ليس منه. وأفرد له ابن رشيق القيرواني (ت: 456هـ)[1] بابًا سماه باب الإشارة، ومدحه ورفع من قدره، بقوله: «والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملًا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه».[2] وهو يعد أفضل من حدد المعنى الإيحائي؛ فهو يجعله بعيدًا وحَصْرًا على المبدع الحاذق. ويذكر بعض خصائصه كالبعد والاختصار والتكثيف. وأفاض في تقسيميه وبيان أدواته، وذكر أن من العرب من تسميه بالاسم الذي اصطلح هذا البحث على تسميته به، يقول: «وهذا النوع من الشعر هو الوحي عندهم»[3]. وقد ذكر تحته كثيرًا من الأسماء والمصطلحات التي ذكرها سابقوه ولاحقوه، وعدّها أنواعًا متفرعةً منه.

وعبد القاهر الجرجاني (ت: 471هـ) يرى أن الإيهام في الشعر أحسن من البيان[4] وأن في الشعر وحيًا يرتبط فهم معناه بالقارئ، فمعناه «لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا، يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي هي كالخلس، وكمسرى النفس في النفس»[5]. فهو معنى غامض وخفي؛ وهو لذلك لا يبين إلا

1 الحسن بن رشيق القيرواني (ت: 456هـ) مولى الأزد كان شاعرًا أديبًا نحويًا لغويًا حاذقًا عروضيًا كثير التصنيف حسن التأليف، كان أبوه رشيق روميًا، ولد بالمحمدية سنة (390هـ)، وتأدب بها يسيرا، ورحل إلى القيروان سنة 406هـ، واشتهر فيها. وحدثت فتنة فانتقل إلى جزيرة صقلّيّة، وأقام بإحدى مدنها، إلى أن توفي. من كتبه (العمدة في صناعة الشعر ونقده) و(قراضة الذهب)، و(الشذوذ في اللغة) و(أنموذج الزمان في شعراء القيروان) و(ديوان شعره) و(ميزان العمل في تاريخ الدول) و(شرح موطأ مالك) و(تاريخ القيروان) و(المساوي) في السرقات الشعرية. ينظر: الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 2/ 191، والحموي، معجم الأدباء، مصدر سابق، 2/ 861.

2 القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ 302.

3 القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ 302.

4 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ295.

5 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، 306.

لقارئ متذوق واع. وعنده أن المعنى يركب على المعنى عن طريق الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، [1] والإشارة، وبهذا يكون الشعر عنده. [2]

وفي مصطلح (معنى المعنى) [3] عند عبد القاهر يتضح المعنى الإيحائي، إذا ما عددنا (معنى المعنى) انفتاحًا للدلالة، بحيث يشمل كل المعاني المختفية خلف البنية السطحية للنص، ومنها المعنى الإيحائي، خاصة أن الألفاظ عنده عبارة عن مفاتيح دلالية، تَلِجُ بك إلى أول درجة في سلم الفهم، الذي عبَّر عنه بـ(المعنى)، ثم يقودك هذا المعنى إلى (معنى المعنى)، والذي تصل به إلى الفهم أو المقصود، وأحيانًا يكون معنى المعنى في أصداء العلامات/الألفاظ لا في العلامات ذاتها بحسب التقنيات التي استخدمها المبدع.

ويضعه السكاكي (ت: 626هـ) ضمن ما أسماه الكناية يقول: «وإذ قد عرفنا الحقيقة في المفرد وفي الجملة، وعرفنا فيهما التصريح والكناية، وعرفنا المجاز في المفرد وفي الجملة، وعرفنا تنوع الكناية على تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة». [4] والمعنى الكنائي عنده يقابل المعنى الصريح، ويدخل تحته كل المعاني في البنية العميقة، فالكناية تشمل المعنى الإيحائي وغيره من المعاني غير الصريحة.

ويرى ضياء الدين ابن الأثير (ت: 637هـ) [5] أن من المعاني ما يأتي به مؤلفه من غير شاهد حال متصورة، فهو من خيال المبدع، يقول: «وأما المعاني التي تستخرج

---

1 ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ340.

2 ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ80.

3 ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ268-269

4 السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ415.

5 نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني ابن الأثير ضياء الدين أبو الفتح الجزري (ت: 637هـ)، ولد بالجزيرة ونشأ بها وانتقل مع والده إلى الموصل واشتغل وحصَّل العلوم وحفظ القرآن وشيئا من الحديث وطرفا من النحو واللغة وعلم المعاني والبيان، وقصد الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب وكان شابا فاستوزره لولده الأفضل، ومن

من غير شاهد حال متصورة فإنها أصعب مثالاً مما يستخرج بشاهد الحال، ولأمرٍ مما كان لأبكارها سرٌ لا يهجم على مكامنه إلى جنان الشهم، ولا يفوز بمحاسنه إلا من دق فهمه حتى جل عن دقة الفهم».[1] وللخصائص التي جعلها ابن الأثير لهذا المعنى من دقته وصعوبة إنتاجه وفهمه، يقترب من المعنى الإيحائي، وقد أورد ذلك صراحةً في تعليقه على قول الشاعر أخذنا بأطراف الأحاديثْ يقول «فإن ذلك وحيًا خفيًا، ورمزًا حلوًا».[2]

ويشبه ابن الأثير هذا المعنى بالعمليات الحسابية، وهو يَعُدُّ ذلك اختراعًا له فيقول: «وبعد هذا فسأقول لك في هذا الموضع قولاً لم يقله أحد غيري، وهو أن المعاني المبتدعة شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة، فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهرًا لبطن، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها، وتعتبر أطرافها وأوساطها وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية».[3] وإنما شُبهَتْ هذه المعاني بالعمليات الحسابية لما فيها من الدقة والغموض، والبعد والخفاء، وهي بذلك تنتمي إلى البنية العميقة؛ فلا يمكن التعبير عنها إلا إيحاءً.

وجعل ابن أبي الأصبع (ت: 654هـ)[4] الوحي نوعًا من الإشارة وهو عنده المعنى الناتج عن الجمع بين العلامة اللفظية وصداها، يقول: «ومن الإشارة نوع يقال

تأليفه (المثل السائر في أداب الكاتب والشاعر). ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، مصدر سابق، 27/ 24.

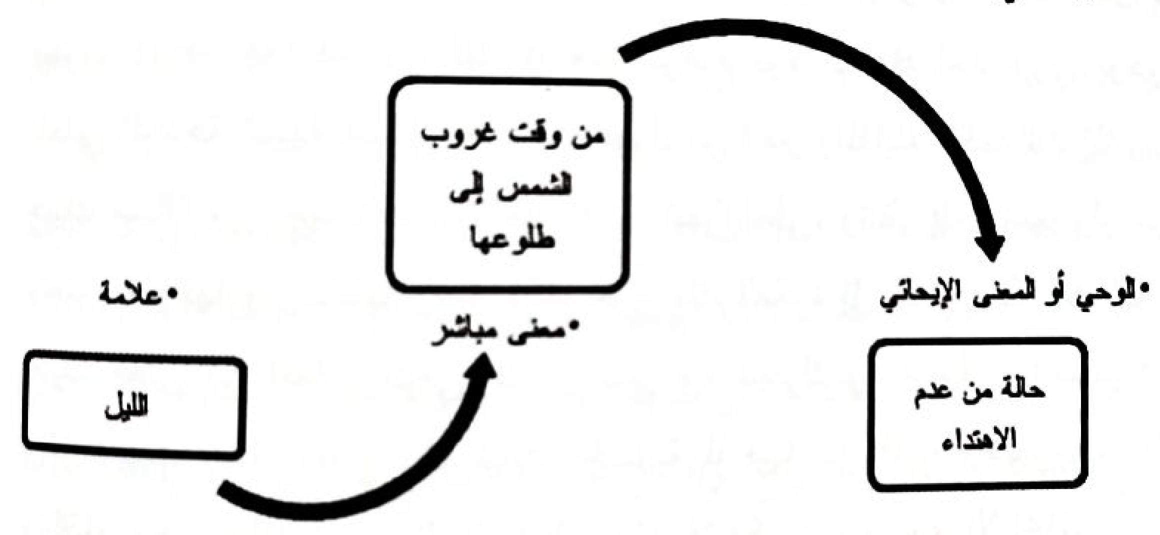
1 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ 311.

2 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ 341-342.

3 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ 323

4 عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد الأديب أبو محمد ابن أبي الاصبع العدواني المصري (ت: 654هـ) الشاعر المشهور والإمام في الأدب، وشعره رائق عاش نيفا وستين سنة. مولده ووفاته بمصر. له تصانيف حسنة، منها (بديع القرآن)، و(تحرير التحبير)

له اللحن والوحي، وهو يجمع العبارة والإشارة ببعد لا يفهم طريقه إلا ذو فهم».[1] وضرب أمثلة لما يوحي بلفظه وما يوحي بتركيبه، فمما يوحي بلفظه وهو ما أسميته - سابقاً - بالألفاظ الشعرية التي تحمل طاقة إيحائية بحسب استخدامها، من ذلك عنده لفظ الليل في قصة رجل من بلعنبر فإنّ المقصود منها ليس معناها المباشر الوضعي، ولكن المعنى الإيحائي الذي يفهم من صدى اللفظ في حالة الانفعال الفكري؛ لذلك كان الفهم الصحيح لها أنها حالة من عدم الاهتداء «عمياء مظلمة»[2]، كما هو مبين في الشكل الآتي:



شكل 16 المعنى الإيحائي لليل في قصة (بلعنبر)

ويتحدث حازم القرطاجني (ت: 684ه) عن نوع من المعاني تُستَخْرَج «بسبب زائد على الخيال والفكر»[3]، وعن غموضه، ودقته، فهو لا يستفاد من اللفظ مباشرة،

و(الخواطر السوانح في كشف أسرار الفواتح). ينظر: الصفدي، الوافي بالوفيات، مصدر سابق، 5/19. والزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 4/ .31

1 المصري (ابن أبي الأصبع)، تحرير التحبير، تح: حفني محمد شرف نشر، لجنة إحياء التراث الاسلامي 1963م. صـ204.

2 المصري، تحرير التحبير، مصدر سابق، صـ204.

3 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ34.

وإنما يحتاج إلى فهم ودقة نظر. ويعقد له السجلماسي (ت: بعد 704ه)[1] بابًا يسميه باب الإشارة، وهو عنده نوع من المعاني يستدل عليه بغير اللفظ، إما بالإيماء أو بعوارض المعنى ولوازمه[2]، فهو يقترب من المعنى الإيحائي، وإن كان أدخل في هذا الباب أشياء بعيدة عنه كالتتبع. ويورده – أيضًا – النُّوَيري (ت: 733ه)[3] في باب الإشارة متوازيًا مع كثير من المصطلحات التي يرى أنها قريبة من بعضها.[4]

وللعلوي (ت: 745ه)[5] كلام في التلميح، وهو جزء من المعنى الإيحائي، وقد امتدحه ورفع من شأنه يقول: «هو أن يشير المتكلم في أثناء كلامه ومعاطف شعره أو خطبه إلى مثل سائر، أو شعر نادر، أو قصة مشهورة فيلمحها فيوردها لتكون علامة في

---

1 القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري، أبو محمد السجلماسي: أديب. ولد ونشأ بسجلماسة، ورحل إلى فاس فأخذ عن علمائها ودرّس في القرويين. وصنف (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) أنجزه إملاء سنة 704ه. ينظر: الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 5/ 181.

2 السجلماسي (القاسم بن محمد)، المنزع البديع، تح: علال الغلال، مكتبة المعارف – الرباط، ط 1، 1980م. صـ262.

3 أحمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشي التيمي البكري، شهاب الدين النويري: عالم غزير الاطلاع. نسبته إلى نويرة (من قرى بني سويف بمصر) ومولده ومنشأه بقوص. اتصل بالسلطان الملك الناصر ووكله السلطان في بعض أموره، وتقلب في الخدم الديوانية، وباشر نظر الجيش في طرابلس، وتولى نظر الديوان بالدقهلية والمرتاحية، كان ذكيّ الفطرة، حسن الشكل، فيه أريحية وود لأصحابه، وله نظم يسير ونثر جيد، وصنف (نهاية الأرب في فنون الأدب). توفي في القاهرة. ينظر: الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 1/ 164-165.

4 النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، مصدر سابق، 7/ 140.

5 يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ الطالبي: من أكابر أئمة اليمن وعلمائها. يروى أن كراريس تصانيفه زادت على عدد أيام عمره. ولد في صنعاء. وتوفي في حصن هران (قبليّ ذمار)، من تصانيفه (الشامل) في أصول الدين، و(نهاية الوصول إلى علم الأصول)، و(التمهيد لأدلة مسائل التوحيد) و(الحاوي) في أصول الفقه، ثلاثة مجلدات، و(المحصل في كشف أسرار المفصل) و(شرح الكافية) و(الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز)، وغير ذلك الكثير مما يقال إنه بلغ مئة مجلد. ينظر: الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 8/ 134.

كلامه، وكالشامة في نظامه، فيحصل الكلام من أجل ذلك على لطافة رشيقة، وبراعة رائقة».[1] فهو يضمن كلامه ما يوحي بهذه الأشياء، فيكون لكلامه معنىً إيحائيًا يفهم مما يشير إليه.

ومن أهم وسائل التعبير البليغ عند القلقشندي[2] (ت: 821هـ) الرموز والإشارات و«هي التي يعبّر عنها أهل المعاني والبيان بالاستعارة والكناية، وقد يعبّر عنها بالوحي والإشارة».[3] وهذه إشارة واضحة إلى المعنى الإيحائي، وإن كان قد قيده بآليتين من آلياته، وهما الاستعارة والكناية.

ويسميه ابن حجة الحموي (ت: 837ه)[4] الإشارة، ونسب ذلك إلى قُدامة بن جعفر، وشرحه بقوله: «هو أن يكون اللفظ القليل مشتملًا على المعنى الكثير، بإيماء ولمحة تدل عليه، كما قيل في صفة البلاغة، هي لمحة دالة. وتلخيص هذا الشرح: إنه

---

1 العلوي (يحيى بن حمزة)، الطراز، دار الفكر – بيروت، ط 3، 1400هـ – 1980م، صـ97.

2أحمد بن علي بن أحمد الفزاريّ القلقشندي ثم القاهري(828ه)، المؤرخ الأديب البحّاثة. ولد في قلقشندة (من قرى القليوبية، بقرب القاهرة، سماها ياقوت قرقشندة) ونشأ وناب في الحكم وتوفي في القاهرة. وهو من دار علم، وفي أبنائه وأجداده علماء أجلاء. أفضل تصانيفه (صبح الأعشى في قوانين الإنشاء) أربعة عشر مجلدا، وله (قلائد الجمان في التعريف بقبائل عرب الزمان) و(ضوء الصبح المسفر) مختصر صبح الأعشى، و(نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب). ينظر: الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 1/ 177.

3 القلقشندي (أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، (ت: م)، 9/ 246.

4 أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي الأزراري، تقي الدين ابن حجة، إمام أهل الأدب في عصره، وكان شاعرًا جيد الإنشاء. من أهل حماة (بسورية) ولد ونشأ ومات فيها، زار القاهرة واتّفى بعلمائها واتصل بملوكها، وكان طويل النفس في النظم والنثر، حسن الأخلاق والمروءة، فيه شيء من الزهو والإعجاب، اتخذ عمل الحرير وعقد الأزرار صناعة له في صباه، فنسب إليها. مصنفاته كثيرة، منها (خزانة الأدب) في شرح بديعية له، و(ثمرات الأوراق) و(كشف اللثام عن وجه التورية والاستخدام). ينظر: الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 2/ 66-67.

إشارة المتكلم إلى المعاني الكثيرة بلفظ يُشْبِه - لقلته واختصاره - بإشارة اليد. فإن المشير بيده يشير دفعة واحدة إلى أشياء، لو عبر عنها بلفظ لاحتاج إلى ألفاظ كثيرة».[1] وقد أبان ابن حجة علة تسميتهم المعنى الإيحائي إشارةً، وهي شبهه بإشارة اليد في الإيجاز والسرعة والكثافة.

وإخفاء المعنى والإيحاء به سنة العرب كما يقول السيوطي (ت: 911ه)[2]: «ومن سنن العرب أن تُشيرَ إلى المعنى إشارة وتومئ إيماء دون التصريح».[3] وفي هذه المقتضبات التي أوردتُها – متجنبًا فيها الإطالة والتفصيل - دليل واضحٌ على وعي النقاد العرب القدماء واهتمامهم بالمعنى الإيحائي، وبما للغة الأدبية من طاقة تعبيرية إيحائية.

ولما لهذا المعنى من أهمية في التراث النقدي العربي عدّه النقاد العرب القدماء أساس الشعرية، ودليلًا على حذق المبدع وفطنته، فهم يرون أن المعنى الأول أو السطحي المباشر لا يحقق الشعرية، فعبد القاهر الجرجاني يرى أن ما كان من الشعر «صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب».[4] وإنما يحسن الشعر عنده عندما

---

1 الحموي (أبو بكر بن علي)، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال - بيروت، دار البحار- بيروت، 2004م، 2/ 258.

2 عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد ابن سابق الدين الخضيري السيوطي، جلال الدين (ت: 911ه)، إمام حافظ مؤرخ أديب، له نحو 600 مصنف، منها الكتاب الكبير، والرسالة الصغيرة. نشأ في القاهرة يتيما ولما بلغ أربعين سنة اعتزل الناس، وخلا بنفسه في روضة المقياس على النيل، وبقي على ذلك إلى أن توفي، من كتبه (الإتقان في علوم القرآن) و(الأرج في الفرج) و(الأشباه والنظائر) في العربية، و(الأشباه والنظائر) في فروع الشافعية، و(تاريخ أسيوط) وكان أبوه من سكانها، و(تاريخ الخلفاء) و(التحبير لعلم التفسير) و(تحفة المجالس ونزهة المجالس) و(المزهر) وغير ذلك. ينظر: الزركلي، الأعلام، مصدر سابق، 3/ 301-302-303.

3 السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 1418هـ 1998م،1/ 268.

4 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ256.

يفيد من «لطف الوحْي والتنبيه».[1] والشاعرية عنده ليست سهلة المنال، ولكنها كاستخراج الدر من البحر؛ لذلك تأتي المعاني «كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه».[2] ويفسر قولهم (خير الشعر أكذبه) بأنهم لم يريدوا ما كان ساذجا، وإنما أرادوا «ما فيه صنعة يتعمل لها، وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب وغوص شديد».[3]

والشعرية عند حازم القرطاجني تعتمد على التخييل، وإيقاع الحِيَل بالمتلقي[4]، واستخدام المبدع للحيل في كلام متخيل يقوده إلى وضع المعنى في أصداء الألفاظ لا في الألفاظ نفسها، وهو بذلك يوحي بها إيحاءً، وهذا ما أطلق عليه حازم المعنى الغامض الذي يحتاج إلى دقة في الفهم لاستخراجه.[5] ويربط حازم هذا المعنى بالشاعرية، ففي تحديده لمفهوم الشعر يقول: «كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالاها وتأثرها»[6]. فهذه النّصوص وغيرها تدل على وعي بما ينبغي أن تكون عليه لغة الأدب والإبداع من إيجاز وكثافة وإيحاء.

2. التسمية:

تعددت التسميات والمصطلحات التي تدل على المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي، وهذه الكثرة تدل على الاهتمام به. وبالإضافة إلى ما ذُكر فإن أهم ملامح الإيحاء عند النقاد العرب القدماء هو كثرة المصطلحات الدالة عليه أو الدائرة في فلكه من قبيل التلميح، والتلويح، والتورية، والكناية، والتخييل، والإيماء،

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ23

2 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ141

3 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ275

4 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ.313

5 ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ152.

6 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ.63

والتَّضمين، والتعريض، والإشارة، والإيهام، والإضمار، فهي مصطلحات تندرج ضمن المفهوم العام للإيحاء، وتدل على طريقة من طرائقه، أو آلية من آلياته، أو نوع من أنواعه.

وفي الجدول الآتي بيان للمصطلحات على المعنى الإيحائي، والمقاربة له في النقد التراثي العربي مرتبةً ترتيبًا تاريخيًا:

1	التسمية	صاحبها	الكتاب	الصفحة
2	الوحي والإشارة	الجاحظ (ت: 255	البيان والتبين	1/ 116 و155
3	الإيماء واللمحة الدالة	المبرد (ت: 285ه)	الكامل	1/ 27
4	لطافة المعنى (الدلالة بالإيحاء والتعريض)	ثعلب (ت: 291ه)	قواعد الشعر	49-50
5	التعريض الخفي	ابن طباطبا (ت:322ه)	عيار الشعر	23
6	الإيماء	ابن عبدربه (ت: 328ه)	العقد الفريد	4/ 238
7	اللمحة الدالة			2/ 123
8	الإيماء أو اللمحة دالة	المرزباني (ت: 334ه)	الموشح	136
9	المعنى الغامض المستتر	الجرجاني (ت: 392ه)	الوساطة	345 إلى 347
10	الإيماء	ابن فارس (ت: 395ه)	الصاحبي في فقه اللغة	246
11	الإشارة	أبو الهلال العسكري (ت: 395ه)	الصناعتين	273 وما بعدها
12	الإشارة	ابن رشيق (ت: 456ه)	العمدة	1/ 302 وما بعدها
13	الوَحْي			
14	المعنى المركب	عبدالقاهر الجرجاني (ت: 471ه)	أسرار البلاغة	341
15	معنى المعنى		دلائل الإعجاز	169
16	الكناية	السكاكي (ت: 626ه)	مفتاح العلوم	415
17	المعاني التي تستخرج من غير شاهد حال متصور	ضياء الدين ابن الأثير (ت: 637ه)	المثل السائر	311

18	اللحن والوحي	ابن أبي الأصبع (ت: 654ه)	تحرير التحبير	204
19	المعنى الغامض	حازم القرطاجني (ت: 684ه)	منهاج البلغاء	152 إلى 158
20	الإشارة	السجلماسي (ت: بعد 704ه)	المنزع البديع	262
21	الإشارة	النويري (ت:733ه)	نهاية الإرب	8/7
22	التلميح	العلوي (ت: 745ه)	الطراز	97/3
23	الرموز والإشارات/ الوحي والإشارة	القلقشندي (ت: 821ه)	صبح الأعشى	246/9
24	الإشارة	ابن حجة الحموي (ت: 837ه)	خزانة الأدب	258/2
25	الإشارة والإيماء	السيوطي (ت: 911ه)	المزهر	268/1

جدول 1 المصطلحات التي تدل على المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي

ومن الجدول السابق نستنتج ما يأتي:

- ورود المعنى الإيحائي باسم (الوحي) و(الدلالة بالإيحاء) وهو المصدر الجذر الذي اشتق منه مصطلح المعنى الإيحائي، مما يعني أن الإيحاء أو المعنى الإيحائي موجود ومعروف في التراث النقدي العربي.
- بعض التسميات السابقة يعتمد على تعريف صاحبها لها، فقد يكون المصطلح بتعريفه وحده مطابقًا للمعنى الإيحائي، وقد يكون نوعًا منه أو العكس.
- بعض النقاد يسمي المعنى الإيحائي ببعض صفاته، كالخفاء والغموض، والتركيب واللمحة الدالة.
- تكرر مصطلح (الوحي) بكثرة لدى نقاد القرن الثالث، وورد مرة واحدة في القرن الخامس لدى ابن رشيق، وأخرى لدى القلقشندي في القرن التاسع. كما ورد مصطلح (الدلالة بالإيحاء) مرةً واحدةً في القرن الثالث الهجري، ثم اختفى بعد ذلك.
- أخذت مصطلحات: الإشارة والإيماء والتلميح - ابتداءً من القرن الرابع الهجري - الصدارة على حساب مصطلح (الوحي) أو (الإيحاء)، وهي

مصطلحات غير منضبطة لدى النقاد، فهي تتسع مرة وتضيق أخرى؛ وتبعًا لذلك يتأرجح المعنى الإيحائي معها، فهو تارةً جزءٌ منها، وأخرى هي جزءٌ منه.

- (معنى المعنى) ليس مصطلحًا مطابقًا للمعنى الإيحائي، بل المعنى الإيحائي جزء من هذه العملية التأويلية التي أطلق عليها الجرجاني (معنى المعنى) أو تركيب معنى على معنى. فليس كل (معنى معنى) هو معنى إيحائي، ولكن المعنى الإيحائي يدخل ضمن (معنى المعنى) فبينهما عموم وخصوص.

3. **الماهية:**

نستطيع أن نقول إن النقاد العرب القدماء كما تعددت تسمياتهم لهذا المعنى تعددت تعبيراتهم عن مفهومه وماهيته، وإن تقاربوا في المضمون، وقد عرفه المبرد بأنه «اللمحة الدالة».[1] وفي هذا التعريف معنى السرعة والخفاء، فالكلام يلقى بشيء من السرعة والخفاء؛ ليدلك على معنى ما.

وهذا المعنى عند ابن عبد ربه هو «ما دل بعضه على كله، وكفى قليله عن كثيره، وشهد ظاهره على باطنه، وذلك أن تقلّ حروفه وتكثر معانيه».[2] ومثله قول الخليل الفراهيدي: «كلمة تكشف عن البقية».[3] وهو بهذا يأخذ معنى الإيجاز والتكثيف والخفاء والاقتضاب. وابن فارس يعرفه في كلامه عن الإيماء بأنه «أن تُشيرَ إلى المعنى إشارة وتومئ إيماءً دون التصريح».[4] فقد جعله مقابلًا للتصريح، فهو المعنى الخفي أو الإيحائي المقابل للمعنى الظاهر.

---

1 المبرد (محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب، لكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة، ط 3، 1417 هـ – 1997. 1/ 27.

2 ابن عبدربه، العقد الفريد، مصدر سابق، 4/ 237.

3 القيرواني، العمدة، مصدر سابق، صـ242.

4ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، مصدر سابق، صـ246.

والإشارة عند أبي هلال العسكري مصطلح يقارب الإيحاء ويعرفها بأنها «أن يكون اللفظ القليل مشارًا به إلى معان كثيرة بإيماء إليها، ولمحة تدل عليها».[1] فقد عرفه بالاختصار والإيماء؛ مما يدل على التكثيف والخفاء والإيحاء. وقريب منه تعريف ابن رشيق القيرواني الذي يعرفه بأنه «لمحة دالة، واختصار وتلويح، يعرف مجملًا ومعناه بعيد عن ظاهر لفظه».[2] وإن كان زاد عليه بجعله المعنى بعيدًا عن ظاهر اللفظ؛ فالمعنى الإيحائي ينتمي إلى البنية العميقة للنص.

ويعرفه الجرجاني في موضوعين الأول في تعريفه لمعنى المعنى بأنه: «أن تَعْقِل من اللفظِ معنًى، ثم يُفضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنى آخرَ».[3] أو هي المعاني التي يُومأُ إليها بالمعاني الأول التي هي لها كالمَعارِضِ والوشْيِ والحُلْيِ وأشباهُ ذلكَ.[4] والموضع الآخر عند كلامه على المعنى الذي رُكِبَ عليه معنى، فهو عنده «الذي يمتلك بالفكرة والتعمُّل، ويتوصل إليه بالتدبُّر والتأمُّل».[5] فهو – على ذلك – المعنى الذي يفهم من المعنى الأول للفظ، ولا يتوصل إليه إلا بالتفكر والتأمل.

والسكاكي في تعريفه للتلويح وهو يوازي عنده الإيحاء يرى أنه: أن تشير إلى غيرك عن بعد في خفاء.[6] ويفهم من كلام ابن الأثير أن الإيحاء أن يفهم من الكلام الشيء وغيره،[7] أو هو ما «دق فهمه حتى جل عن دقة الفهم».[8]

1العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، صـ273.

2 القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ 302.

3 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ169.

4الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ269.

5الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ341.

6 السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ411

7 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ 50.

8 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ 311.

ويطيل حازم القرطاجني القول في توصيف المعنى، فيعرف المعاني ثم يقسمها إلى أقسام، والمعاني عنده «هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان».[1] ومن أقسام المعاني عنده ما يُتأثر له إذا عُرِف[2]، وهو قريب من المعنى الإيحائي، فهو يحتاج إلى تفكير لاستخراجه، وبعد بذل المجهود الفكري لفهمه يحصل التأثر، إذا فهو انفعال ناتج عن الفكر، أي أنه انفعال فكري، وهو ما احتواه تعريف المعنى الإيحائي.

وفي موضع آخر يعرف حازم نوعًا من المعاني بأنه: ما «تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر»[3]. فالمعنى الإيحائي على ذلك مستوى فوق مستوى الخيال؛ فهو يستند إلى آلية الترميز، والتناص والتفاعل النصي، وتحميل الكلمات دلالات تاريخية أو إشارات موحية بأشياء معينة. وهذا النوع من المعاني «هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه, أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به أو يحسن العبارة خاصة أو يصير المنثور منظوما أو المنظوم منثورا خاصة».[4] أي أنه ما فيه رمز إلى شيء من هذا الأشياء، أو استخدمها رموزًا يشير بها إلى معنى ما. وهذه آلية من آلية المعنى الإيحائي.

وقد بنى حازم تعريفه للمعنى الإيحائي على ما فيه من رمزية وبُعد، وعلى ما فيه من دلالة التلازم والتضمين، فهو يرى أنه لا بد أن يكون «في نفسه دقيقًا ويكون الغور فيه بعيدًا، أو يكون المعنى مبنيًا على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن

---

1 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ17.

2 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ20.

3القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ34.

4القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ35.

التفاتها بُعد حيزها من حيز ما بني عليها أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطه أو غير ذلك مما شأنه أن يثني غروب الأفهام كليلة قاصرة عن تحقق مفهومات الكلام، أو يكون مضمنا معنى علميا أو خبرا تاريخيا أو محالا به على ذلك ومشارًا به عليه فيكون فهم المعنى متوقفًا على العلم بذلك المضمن العلمي أو الخبري، أو يكون المعنى مضمنًا إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءًا من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التضمين، أو يكون المعنى قد قصد به الدلالة على بعض ما يلتزمه من المعاني ويكون منه بسبب على جهة الارداف أو الكناية به عنه أو التلويح به إليه أو غير ذلك».[1] وهو بهذا قد جمع إلى تعريف المعنى الإيحائي كثيرًا من آلياته. وعلى ذلك فالمعنى الإيحائي هو المعنى الدقيق البعيد، المبني على الأشياء البعيدة، أو المضمن رموزًا معينة، أو القائم على التلازم مما يجعل من فهمه أمرًا صعبًا يحتاج إلى معرفة واسعة.

وهو يقابل الإشارة عند السلجماسي الذي يعرفها بأنها التعبير «عن المعنى بلوازمه وعوارضه المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساوقة، من غير أن يصرح لذلك المعنى بلفظٍ أو قول يَخُصُّ ذاته وحقيقته في موضوع اللسان».[2] فالمعنى الإيحائي عنده هو الناتج عن الدلالة التلازم، الذي لا يفهم من اللفظ بل من لوازمه ومعناه. ويتابعه النُّوَيرِي في تسميته بالإشارة وهو عنده «أن يشتمل اللفظ القليل على معان كثيرة بإيماء إليها، وذكر لمحة تدلّ عليها».[3] وهو قريب من تعريف ابن عبد ربه وأبي هلال العسكري، الذي يركز على خاصية الإيجاز والاقتضاب.

والعلوي في تعريفه للتلميح وهو جزء من الإيحاء أو آلية من آلياته يقول: «له في البلاغة موقع شريف، ويحل من الفصاحة في محل مرتفع منيف، وهو (تفعيل) بتقديم اللام على الميم: يقال لمحه والمحه، إذا أبصره بنظر خفى، ولمح البرق إذا أضاء ولمع، وفى

1القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ153

2 السلجماسي، المنزع البديع، مصدر سابق، صـ262.

3النُّوَيرِي، نهاية الإرب، مصدر سابق، 7/ 140.

فلان من أبيه لمحة، أي شبه وفيه ملامح من أبيه، أي مشابهات، وجمعها ملامح على غير قياس، والقياس فيه لمحات، هذا هو معناه اللغوي، وفى مصطلح علماء البيان هو أن يشير المتكلم في أثناء كلامه ومعاطف شعره أو خطبه إلى مثل سائر، أو شعر نادر، أو قصة مشهورة فيلمحها فيوردها لتكون علامة في كلامه، وكالشامة في نظامه، فيحصل الكلام من أجل ذلك على لطافة رشيقة، وبراعة رائقة».[1] فالعلوي يتحدث عن نوع من أنواع الإيحاء سماه التلميح، وهو ما يعرف في الدراسات الحديثة بالرمز أو لعبة الأقنعة، وهو أن يضع المبدع في كلامه رموزًا يشير إلى قصةٍ أو مثلٍ أو أسطورةٍ أو ...الخ.

وبعد تعريفه للإشارة تعريفًا يقارب تعريف السابقين له، يصل ابن أبي الأصبع إلى المعنى الإيحائي، ويعرفه تعريفًا أكثر تحديدًا، فيقول: «ومن الإشارة نوع يقال له اللحن والوحي، وهو يجمع العبارة والإشارة ببعد لا يفهم طريقه إلا ذو فهم».[2] وقوله: (يجمع بين العبارة والإشارة) يقصد به أنه إشارة لسانية، فهو إشارة باللفظ لكنها إشارة بمقياس حدده بقوله (ببعدٍ لا يفهم طريقه إلا ذو فهم)، وكذلك هو المعنى الإيحائي.

ومما سبق نستطيع أن نستوضح نقاط الالتقاء مع التعريف الذي استقر عليه البحث للمعنى الإيحائي:

- المعنى الإيحائي لا ينتمي إلى البنية السطحية للنص، بل إلى البنية العميقة، فهو يفهم من المعنى الأول، الذي هو معنى اللفظ، والمعنى الثاني معنى له، فهو ليس مفهومًا من اللفظ مباشرةً، وإنما من معناه، وعليه، فهو ليس معنى الصوت/ اللفظ، وإنما صداه، وهذا ما خرج به البحث في تحديد مصطلح المعنى الإيحائي.

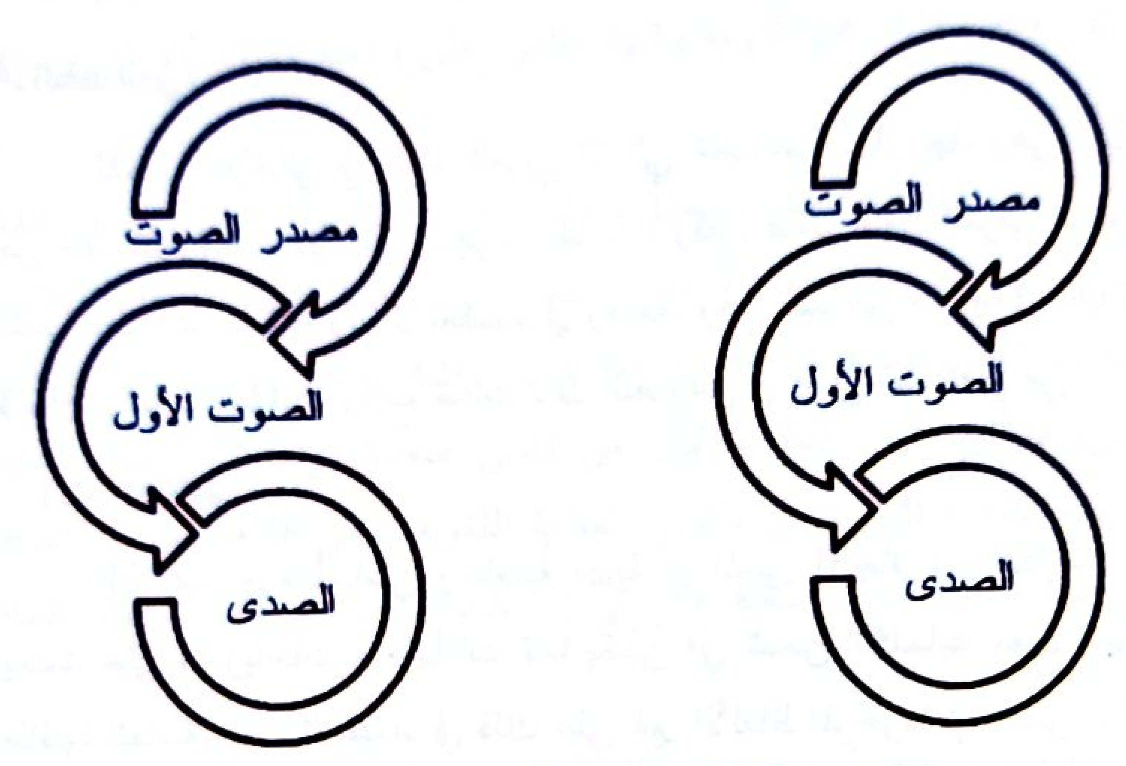
1 العلوي، الطراز، مصدر سابق، 3/ 97.

2 المصري، تحرير التحبير، مصدر سابق، صـ240.

- المبدع لا يقوله، بل يومئ إليه، أو يشير إليه إشارةً.
- كثير ممن ذكره وصفه باللمحة الدالة، و«اللمحة النظرة في عجلة»[1] كقوله تعالى ﴿ كَلَمۡحِ ٱلۡبَصَرِ ﴾ (النحل: 77)، فهي نظرة خاطفة، يجتمع فيها السرعة والخفاء، وهذا يقارب إلى حد كبير تعريف الإيحاء، وقالوا: (الدالة)؛ لأنها تقود إلى المعنى المراد.
- التعريفات السابقة تصف المعنى الإيحائي بالغموض والخفاء، والدقة والبعد، والحاجة إلى التفكير والتحليل لإظهاره واستخراجه، ومن ثَمَّ التأثر به؛ فالمبدع يستند إلى سبب زائد على الخيال والفكر لإنتاجه، فهو ليس خيالًا محضًا، ولا عاطفةً محضةً، ولا فكرًا محضًا، بل هو تأثير فكري يقابل الانفعال العقلي في تعريف البحث للمعنى الإيحائي.
- المعنى الأول الذي يفهم من اللفظ يُؤتى به ويقصد به الدلالة على ما يلتزمه من المعاني، فهو ليس إلا دليلًا يشير أو يوحي بالمعنى المقصود، وهو ما يتفق مع تعريف المعنى الإيحائي، فالألفاظ فيه وظيفتها إشارية، والمعنى المقصود لا يفهم منها مباشرةً، وإنما يُفهم من أصداء اللفظ العائدة إليك من معناه. كما هو مبين في الشكل الآتي:

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 2/ 584.



شكل 17 المعنى الإيحائي صدى اللفظ

وعلى ذلك: فالذي نفهمه من تعريفات النقاد العرب القدماء لهذا المعنى - الذي اختلفت تسمياتهم له كما تعددت تعبيراتهم عنه - أن المعنى الإيحائي: أصداء اللفظ التي تفهم من معناه بإشارة خفيةٍ ينفعل لأجلها عقل المبدع والمتلقي.

وقد اعتمدت في الجزء الأول من التعريف (أصداء اللفظ التي تفهم من معناه) على تعريف الجرجاني لمعنى المعنى، وكلامه عن تركيب معنى على معنى، وعلى تعريف السلجماسي وتعريف ابن رشيق واللذان أوردتهما سابقًا، وقلتُ: أصداء بالجمع بدلًا من صدى؛ لأن التعريفات السابقة ركزت على أن يشتمل اللفظ القليل على معانٍ كثيرة. وفي الجزء الثالث (ينفعل لأجلها عقل المبدع والمتلقي) على تعريف ابن أبي الأصبع وكلام حازم القرطاجني السابقين. أما الجزء الثاني وهو قولي: (بإشارة خفيةٍ) فعلى بقية التعاريف، وإن كان يفهم منها كلها هذا المعنى بعد التدقيق

وإعادة النظر، وهو تعريف يطابق إلى حدٍ بعيدٍ التعريف الذي اقترحه البحثُ للمعنى الإيحائي في الفصل الأول.

4. الخصائص:

للمعنى الإيحائي في النقد العربي التراثي خصائصُ يُماز بها، وهي قريبةٌ جدًا من خصائص المعنى الإيحائي بمفهومه الحديث، وقد وصف النقاد العرب القدماء هذا المعنى بصفات عديدة، وأطال بعضهم في وصفه، وهي نصوص متفرقة في ثنايا كتبهم، وسأجمل تلك الصفات، وأجمع شتات تلك النصوص في خمس خصائصٍ هي:

4.1. التكثيف:

التكثيف جزء أساسي وخاصيةٌ مهمةٌ في المعنى الإيحائي، والتكثيف عندهم يعتمد على الانزياحات والإيماءات كما يَكْمُنُ «في شحن الكلمات بمعان تربو على طاقتها العادية، دون الاعتماد في ذلك على غير الألفاظ الموجودة في النص، والقارئ مطاَلب بالاكتفاء بالألفاظ المعروضة عليه دون السعي إلى اكتشاف ألفاظ قد يظنها محذوفة أو مقدرة».(1) ويُعَبَّرُ عنه – أحيانًا – بالاقتصاد اللغوي «وهو يعتمد على تكثيف اللغة لتعطي مجالًا واسعًا من الأفكار والمعاني».(2)

وقد أدراك النقاد العرب ذلك - وقد سبق شيء منه – فعبد القاهر الجرجاني يصف الاستعارة وهي آلية من آليات المعنى الإيحائي فيقول: «ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر».(3)

---

1 بناني (محمد الصغير) ، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال 'البيان والتبين'، دار الحداثة – بيروت، 2014م، صـ265.

2 تحريشي (محمد)، النقد والإعجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2004م. صـ33.

3 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ43

وقد عَرَّفَ غيرُ واحدٍ من النقاد العرب القدماء ما اصْطُلِحَ على تسميته بالمعنى الإيحائي بخاصية التكثيف الأولى، وهي قلة اللفظ مع كثرة المعنى، فهو «ما دل بعضه على كله، وكفى قليله عن كثيره، وشهد ظاهره على باطنه، وذلك أن تقلّ حروفه وتكثر معانيه».[1]

ولا يعني هذا أن التكثيف متعلق بالقلة والكثرة، ولا يعني أنه متى ما قلَّ اللفظُ كثر المعنى، بل هو خاصية خاصة بالمبدع القادر على استثمار الطاقة الإيحائية للألفاظ والتعبيرات، ومن هنا فإنها خاصية «لا تتعلق بالقلة والكثرة في معناهما الكمي الخالص، فالقليل من اللفظ والكثير من المعنى صفتان نوعيتان ترتبطان تحديدا بخصوصية العلاقة القائمة بين مكوني العلامة اللغوية، وهي علاقة يغذيها التضاد، ويراد منها تحقيق معادلة صعبة لا تتأتى إلا للبليغ الخبير بطرائق استثمار الطاقة الإيحائية للغة».[2]

فالتكثيف خاصية النص الإيحائي عندهم، وتعريفاتهم وإشاراتهم للمعنى الإيحائي لا تخلو من وصفه بهذه الصفة، فهو ما دل فيه القليل على الكثير، أو اللمحة الدالة، والكلمة التي تكشف عن البقية، كما وصفوه بالإيجاز والاختصار. وهذه الأوصاف تتعلق بالتكثيف لا من حيث قلة الألفاظ وكثرة المعاني فقط، ولكن بقيمة المعاني، ومدى استغلال الطاقة الإيحائية للألفاظ.

4.2. التركيب:

وهو كون هذا المعنى مركبًا على غيره، فلا يمكن أن يكون هو المعنى المباشر أو الوحيد للفظ؛ بل إن تعدد المعنى، وتركيب بعض المعاني على بعض، شرط في وجوده، وهو معنى قول عبد القاهر الجرجاني (معنى معنى)، وهو قوله: «فأما إذا ركب عليه

---

1 ابن عبدربه، العقد الفريد، مصدر سابق، 4/ 237.

2 الودرني (احمد)، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط 1، 2004م، 2/ 786.

معنى». [1] فالمعنى الأول يُركب عليه معنى آخر، والأول هو الذي يُدَل عليه، فالمعنى الإيحائي مركبٌ على معنى آخر مفهوم من اللفظ.

فهو لازم من لوازم المعنى الأول أو معناه، فالتعبير «عن المعنى بلوازمه وعوارضه المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساقة» [2]، يعني أن هناك معنى آخر قد ركب عليه، ويفهم به، هو لازمه. وهذا التركيب ناتج عن التكثيف، وهو يؤدي بدوره إلى الغموض والخفاء والبعد.

4.3. الغموض:

صنّفَ القدماء الغموضَ إلى مذمومٍ وممدوحٍ، وقد أثاروا مناقشات كثيرةٍ حول شعر أبي تمام؛ لما فيه من غموض بين مؤيد ومعارض. والمعنى الإيحائي فيه غموض، ولكنه غموض ممدوح «ولسنا نريدُ القِسم الذي خفاء معانيه واستتارُها من جهة غرابة اللفظ وتوحش الكلام، ومن قبل بُعد العهد بالعادة وتغيّر الرسم». [3]

وهذا ما عناه الأعرابي عندما سمع «قصيدة أبى تمام: (طلل الجميع لقد عفوت حميدا)، فقال: إنّ فى هذه القصيدة أشياء أفهمها، وأشياء لا أفهمها؛ فإما أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس، وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه». [4] فالمعنى الغامض إما أن يكون لا طائل من ورائه، وغموضه يرجع إلى خللٍ في بنائه في أحد مستوياته، وإما أن يكون قد بُنِي بناءً محكمًا، حيث يكشف بعد التدقيق عن معنى جليلٍ، وهذا الأخير هو الغموض الممدوح الذي يكشف عن معنى إيحائي، يُعَدُّ به الشاعر من أشعر الناس.

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ340.

2 السلجماسي، المنزع البديع، مصدر سابق، صـ262.

3الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، صـ346.

4العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، صـ9.

ولأجل ذلك يشبه ابن الأثير هذا المعنى وأترابه بالعمليات الحسابية من الجبر والمقابلة، فيقول: «فكما أنك إذا وردت عليك مسالة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهرًا لبطن، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها، وتعتبر أطرافها وأوساطها وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية».[1] فغموض هذا المعنى عنده كغموض هذه المسائل الحسابية، التي تحتاج إلى كثير من النظر لفهمها. وعلى ذلك، فإن الغموض صفة للمعنى الإيحائي، وسبب في خفائه؛ بسبب بعده عن ظاهر اللفظ، فهو ينتمي إلى البنية العميقة للنص، وغموضه من الغموض الممدوح، بل إنه ميزة فيه، تجعل منه أكثر إيحاءً وتمنُّعًا، وتبعده عن سطح النص.

4.4. الخفاء:

لهذا المعنى خفاء عندهم؛ فهو إيحاء أو إيماء أو إشارة خفية، و«إنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك، فتحت له».[2]

وخفاؤه ناتج عن أنه بعيد عن سطح النص، وأنه معنى لمعنى فهو يحتاج للوصول إليه إلى التحليل، ولولا هذا الخفاء لما كان له هذه المزية التي تحدث عنها عبدالقاهر الجرجاني بأنَّ الكلام «فيه معان تأبى أن تبرز من الضمير، وأن تدين للتبيين والتصوير، وأن ترى سافرة لا نقاب عليها، وبادية لا حجاب دونها، وأن ليس للواصف لها إلا أن يلوح ويشير».[3]

---

1 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ .323

2 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ.141

3 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ.109

إن هذه المعاني التي لا يمكن إظهارها، وغاية ما يمكن للمبدع أن يفعله هو أن يلوح ويوحي بها إيحاء، وهذه العملية تحتاج منه إلى أن يخفي هذه المعاني، بحيث لا تبدو لأي أحد، فتكون كالجوهر في الصدف، لا تبرز إلا لأهل المعرفة والفهم الواعي بعد التأمل والتدقيق والتأويل، كعملية البحث عن الدُرّ وشق الصدف عنه تمامًا.

4.5. البعد:

وهو يعني بُعْدَهُ عن سطح النص، وبُعْدَهُ عن ذهن القارئ في آن واحد، فهو «بعيد المأخذ نائي المطلب رهين الارتياد بمزيد ذكاء وفضل قوة طبع»[1]. وحازم القرطاجني يرى أن هذا النوع من المعاني يكون غموضه راجعًا إلى دقته، وبعد الغور فيه، فيكون «في نفسه دقيقا ويكون الغور فيه بعيدا»[2].

والسكاكي يؤكد على أن المبدع يشير إلى هذا المعنى عن بعد، فالإشارة عنده إلى المعنى بالإيحاء دون التصريح «تدل على بعد المرمى»[3]، فالمعاني التي قصدها بعيدة عن ظاهر كلامه، وهذا ما عناه ابن رشيق القيرواني بقوله: «ومعناه بعيد من ظاهر لفظه».[4] فالمبدع يضعه في منطقة بعيدة تحتاج إلى الغور في النص لفهمه وتحصيله، «لأن التلويح هو أن تشير إلى غيرك عن بُعد»[5].

وهذه الخصائص مرتبطة ببعضها، فهي بمثابة تلازمات تشكل جسم المعنى الإيحائي، إذ يمكن القول إن بُعد المعنى الإيحائي ناتج عن غموضه وخفائه، والتركيب والتكثيف فيه، ويمكن القول كذلك إن خفائه وغموضه ناتج عن بُعده. فهذه الصفات الخمس تشكل - من وجهة نظر التراث النقدي العربي - خصائص وميزات المعنى الإيحائي.

---

1 السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ6. مصدر سابق.

2 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ.153

3 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ302

4 القيرواني، العمدة، مصدر سابق، صـ.302

5السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ.411

المبحث الثالث

آليات بناء المعنى الإيحائي وفهمه في التراث العربي

للمعنى الإيحائي عند النقاد العرب القدماء آليات وأدوات وشروط لا بد للمبدع أن يمتلكها لإنتاجه، فليس كلُّ أحدٍ قادرًا على الإبداع الأدبي، وما كل أديب قادر على الإتيان بالمعنى العميق الإيحائي الذي يحتاج إلى إعمال الفكر لتحصيله. «فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك، قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص». [1] وأهم هذه الأدوات والآليات والشروط التي تحدثوا عنها، هي:

1. المجاز:

للمجاز عندهم مزية، فهو أداة الشعرية المرتكزة على (معنى المعنى)، وأهم المجازات الإيحائية عندهم الاستعارات والكناية، فـ«الكناية أبلغ من التصريح». [2] ويكون المعنى المقصود فيها لازم المعنى الظاهر. وقد أطالوا في وصف الاستعارة وما لها من قدرة تعبيرية وإيحائية، فعبد القاهر الجرجاني يعلق على أبيات أعجبته فيقول: «ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرًا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه، فصرح أولًا بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث». [3]

وذلك لما للاستعارة من خاصية تكثيفية «ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ145

2 السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ285

3 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ23

البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها، وصادفتها نجوما هي بدرها، وروضا هي زهرها، وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل».[1] فالاستعارة آلية للإيجاز والتكثيف والإخفاء؛ وهو ما يجعلها آلية فاعلة لإنتاج هذا النوع من المعاني، الذي يتطلب هذه الطاقة التعبيرية.

وكلما اكتسبت الاستعارة طاقة إيحائية ارتفعتْ منزلتها، فعبد القاهر الجرجاني يرى أن هناك ضربًا من الاستعارة يخفى التشبيه فيه «وذلك كاستعارة (النور) للبيان، والحجة الكاشفة للحق، المزيلة للشك النافية للريب، كما جاء في التنزيل من نحو قوله عز وجل ﭽ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕﭼ (الأعراف: 157)».[2] وهنا تصبح الاستعارة لطيفةً روحانية، وطاقة إيحائية، لا يفهمها إلا ذو فهمٍ دقيقٍ و«هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها، وها هنا تخلص لطيفة روحانية، فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب، ولها ها هنا أساليب كثيرة، ومسالك دقيقة مختلفة».[3] فالاستعارة بطاقتها الإيحائية تبلغ منزلةً غايةً في الشرف، ويحتاج إدراكها إلى ذهن صافٍ وعقلٍ نافذٍ يعرف دقائق الأمور.

والتمثيل عند الجرجاني مزيّة، لـ«أن المعنى إذا أتاك ممثلًا، في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ43.

2 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ65.

3الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ66.

وأشغف».[1] فالمعنى الذي بُني على التمثيل والاستعارة لا ينجلي لك إلا بعد طلبه وتحريك الفكر والخاطر له؛ بما يعني الدخول في عملية تأويلية، وهذا المعنى عند الجرجاني هو الألطف والأجل، وله المزية من بين كل المعاني؛ وإنما حاز هذه المنزلة لتمنعه وخفائه، وبعده واحتجابه. وقد نسب الجرجاني ذلك للمجاز؛ ليتبين أنه آلية فاعلة في بناء المعنى الإيحائي وتأويله.

وعلى ذلك، فالمجاز بأنواعه، وخاصةً منه المجاز الاستعاري (فقد أطالوا في الاستعارة وحدها وأنواعها وإجرائها، ودورها في إنتاج المعاني) أداة إنتاج للمعاني الخفية عندهم، ويأتي في مقدمتها المعنى الإيحائي؛ فالمجاز يمتلك طاقةً إيحائية، يمكن للمبدع أن يستغلها لإنتاج معانيه الإيحائية. والمجاز كما هو أداة بناء، فإنه كذلك أداة تفكيك وفهم؛ فعن طريق هذه الأداة يستطيع القارئ الوصول إلى المعاني الإيحائية.

2. الذكاء والفطنة:

من أهم ما يعتمد عليه بناء المعنى الإيحائي عندهم الذكاء[2]؛ فهو شرط لإنتاج مثل هذه المعاني العميقة والبعيدة، وهو ذكاء فكري؛ وقد قيل إنما «سمّي الشّاعِرُ شاعرا لفطنته ودقّة معرفته، فَالشِّعْرُ في الأصل اسم للعلم الدّقيق».[3] فالشعر فطنةٌ وذكاء، والشاعر لفطنته وذكائه صار شاعرًا. فالشاعر إذا أراد «بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا».[4] فالمعنى يمر قبل تجليه بمراحل تتطلب عملًا ذهنيًا لبنائه، ويختلف هذا البناء بحسب قدرة الأذهان على تركيب المعاني وتصورها.

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ139.

2 ينظر: الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، صـ23.

3 الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد)، المفردات في غريب القرآن، تح: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية - دمشق بيروت، ط 1، 1412هـ. صـ456.

4 ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، صـ11.

والقلقشندي لما جاء إلى ذكر هذا المعنى أو ما أسماه الوحي والإشارة، اشترط الذكاء في المبدع والمتلقي يقول: «واعلم أنّ مثل هذه الأمور تحتاج إلى قوّة ذكاء واحتدام قريحة من الذي يقع منه الرمز، وإلى قوّة حدس من الذي يحاول إدراك المقصد من تلك المعامي كما يقع في الألغاز والأحاجيّ للملغز، والمتصدّي لحلّ ألغازه والجواب عنه».[1] فهو يشترط ثلاثة أمور لإنتاج المعنى الإيحائي وتأويله. الأول: قوة الذكاء. والثاني: احتدام القريحة. والثالث: قوة الحدس. ويلحظ استخدام القلقشندي لصفات المبالغة والقوة في الشروط الثلاثة؛ فهو لم يشترط الذكاء، بل قوة الذكاء، ولم يكتفي بالقريحة والحدس فقط، بل اشترط احتدام القريحة وشدة الحدس. وهو يشترط هذه الشروط لِمَا رأى في المعنى الإيحائي من البعد والخفاء والغموض؛ فهو لذلك يشبهه بالألغاز والأحاجي، والمتصدي لإنتاج هذا المعنى، والمتصدي لتأويله يحتاج إلى ما يحتاجه من يتصدى للألغاز والأحاجي.

وهذا الذكاء هو الذي سماه القرطاجني (إيقاع الحيل)، وهو عبارة عن ذكاء الشاعر وقدرته العقلية على إيقاع الحيل بالمتلقي؛ ليصنع مسافة جمالية، ويتحقق عنصر المفاجأة، فحازم يرى أن «الأقاويل الشعرية أيضًا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر بها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل».[2]

والأديب يمدح «بالذكر والفكر والذكاء والذهن»[3]؛ لأن بناء المعاني واستخراجها إنما هو بما يملكه الأديب من الذكاء والفطنة. «واستخراج المعاني إنما هو بالذكاء لا بتعلم العلم».[4] وكلما زاد ذكاء المبدع زادتْ دقة المعنى وطاقته الإيحائية؛

1 القلقشندي، صبح الأعشى، مصدر سابق، 9/ 250.

2القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ313.

3 ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، صـ292.

4 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ 74.

لأنه بذكائه وفطنته في تصريف المعاني قادرٌ على شحن الكلمات والعبارات بطاقات تعبيرية وإيحائية كبيرة، حتى إنك لتفاضل بين المعنيين بأيهما أبلغ «وأيّهما تجده أدلّ على ذكاء مَنْ تسمعه منه».[1] والذكاء كما هو شرط للإنتاج، فإنه كذلك شرط للفهم، فالمعاني التي بُنِيَتْ بذكاء، تحتاج إلى قدر كبير من الفطنة والتأمل والذكاء؛ لإعادة تصورها وفهمها.

3. الدربة:

وهم يعنون بالدُّربة كثرة المراس والمران على قول الشعر وحبك المعنى، والخبرة في بناء المعاني العميقة والمبتدعة، والدربة عند القاضي الجرجاني هي مادة الشعر يقول: «أنا أقول – أيدك الله – إن الشعر علمٌ من علوم العرب يشترك فيه الطبعُ والرّواية والذكاء، ثم تكون الدُّرْبَة مادةً له، وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان».[2] فالخبرة والدربة شرط للإبداع الأدبي؛ إذ لا يكون الشاعر محسنًا مبرزًا حتى يحقق هذا الشرط.

وتأتي الدربة من لزوم المبدعين، وكثرة مدارسة الأعمال الإبداعية، والاستفادة من المبدعين السابقين له. «وأنت لا تجد شاعرًا مجيدًا منهم إلا وقد لزم شاعرًا آخر المدة الطويلة, وتعلم منه قوانين النظم, واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية».[3] وأصحاب الدربة والخبرة في الإبداع الأدبي هم الأقدر على بناء المعاني وتركيبها، واختيار الألفاظ والأساليب المناسبة لها؛ ولذلك جعلهم النقاد مثالًا يُحتَذَى، وجعلوا من صنيعهم قاعدةً يجب السير عليها، وعدم الخروج عليها. يقول القرطاجنّي:

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ67.

2الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، صـ23.

3 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ25.

«ولا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام والدربة بتأليف النظام يضع اللفظة موضع اللفظة ويبدل صيغة مكان صيغة حتى يتأتى له مراده وينال من كمال المعنى بغيته».(1)

وصاحب الدربة في بناء المعاني هو الحكَم، وقوله لا يرد في هذا الباب كما يرى ذلك الآمدي، «فمن سبيل من عُرِفَ بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابسة له أن يقضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله، ولا ينازع في شيء من ذلك؛ إذ كان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلّا من كان مثلهم نظرًا في الخبرة وطول الدربة والملابسة».(2)

وهكذا، فإن المبدع صاحب الخبرة قادرٌ على إنتاج المعاني الإيحائية، فالدربة شرط لإنتاجها إلى جانب الشروط الأخرى، وكما أن الدربة على الإنتاج الأدبي شرط للإنتاج، فإن الدربة في النظر في الأدب ونقده شرط لتأويله وفهمه.

4. **الموسوعية:**

الموسوعية تعني أن يكون لدى الأديب معرفة بعلومٍ كثيرةٍ، وبراعة في جزءٍ منها، وقد اشترط ابن طباطبا هذا الشرط، وجعل الموسوعية أول أدوات الشعر، يقول: «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه وتكلف نظمه، فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في

---

1 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ157.

2 الآمدي (الحسن بن بشر)، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف – القاهرة، ط 4، 1994م. 1/ 414.

صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها، وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها».[1] وإذا كان المبدع يحتاج إلى الموسوعية في إنتاج المعاني العادية فإنه في إنتاج المعاني الإيحائية إليها أحوج.

وأهم هذه العلوم عند حازم القرطاجني هو العلم بأوصاف الأشياء وهيئاتها؛ فذلك يُسَهّل على المبدع إقامة العلاقات بين هذه الأشياء، وبناء معنى قائم على هذه العلاقات على وجه سليم، فـ«الأصل الذي به يتوصل إلى استثارة المعاني واستنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها, والتنبه للهيئات التي يكون عليها التآم تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقعا من النفوس, والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضعٍ موضع وغرضٍ غرض».[2] إلى غير ذلك من المعارف التي تشمل كل الخلفيات المعرفية التي يحتاجها كلٌّ من المبدع والمتلقي على حدٍ سواء لإنتاج المعنى الإيحائي وفهمه.

5. اللّحْن:

عدَّ العرب اللحن من براعة المبدع في التصرف في المعاني؛ «لأن اللحن عند العرب: الفطنة».[3] فهو قائم على الذكاء في إخفاء المعاني؛ «وذلك أن أصل اللحن أن تريد شيئا فتوري عنه».[4] أي أن تُفهم المخاطب ما تريد من غير تصريح،

1 ابن طباطبا، عيار الشعر، مصدر سابق، صـ10.

2 القرطاجني، منهاج البلغاء، مصدر سابق، صـ34.

3 السوطي، المزهر، مصدر سابق، 1/ 442.

4 السوطي، المزهر، مصدر سابق، 1/ 443.

فـ«اللحن أن تلحن بكلامك، أي تميله لحوًا من الأنحاء ليفطن له صاحبك».[1] قال القتَّال الكلابي:[2] (الكامل)

وَلَقَـد لَحَنـتُ لَكُـم لِكَيمـا تفهمـوا وَوَحَيْـتُ وَحيـاً لَـيسَ بِالمُرتـابِ

ويجعله ابن رشيق من أنواع الإشارات الخفية، «وهو كلام يعرفه المخاطب بفحواه، وإن كان على غير وجهه»[3]. فهو كلام لا يفهم معناه من بنيته السطحية، بل من بنيته العميقة بإشاراتها وإيحاءاتها. ويعرفه السلجماسي بقوله: «أن تخاطب صاحبك بما يفهمه دون الحاضرين»[4].

فاللحن نوع من الإلغاز والإخفاء للمعاني، ويكون المعنى الظاهر فيه ليس مقصودًا، وإنما المقصود هو المعنى الباطن أو الخفي. واللحن يحتاج إلى شفرات من نوع معين لإنتاجه وفهمه، كالتورية والإلغاز. ولذلك كان العرب يطلقون عليه الفطنة، لأنه ذكاء في إخفاء المعاني بوسيلة ما، وهو يحتاج إلى الفطنة والذكاء في فهمه.

وقد جعل السيوطي من اللحن قول رجلٍ من العرب أسرت طيء ابنه، فلما لم يرضهم ما قدمه من فداء، قال: «لا والذي جعل الفَرْقَدين يُمْسِيان ويُصْبحان على جَبَلي طيىء لا أزيدكم على ما أعطيتكم ثم انصرفا. فقال الأب للعم: لقد ألقيتُ إلى ابني كُلَيمة لئن كان فيه خير لَيَنْجُونَّ. فما لبث أن نجا وأطْرَد قِطعة من إبلهم. فكأن أباه

1 الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيوب الأقاويل في وجه التأويل، دار الكتاب العربي – بيروت، ط 3، 1407هـ. 4/ 327.

2 الكلابي (القتَّال عُبيد بن مُجيب)، ديوانه، تحقيق وتقديم إحسان المبلس، دار الثقافة – بيروت، 1961م. صـ7.

3 القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ 307.

4السلجماسي، المنزع البديع، مصدر سابق، صـ268.

قال له: الزم الفَرْقدين على جبلي طيىء فإنهما طالعان عليهما وهما لا يغيبان عنه».[1]

6. التعريض:

التعريض مصطلح نقدي تراثي يضيق ويتسع بحسب استخدامه، فقد يستخدم مطابقًا للإيحاء تارة، ويستخدم كفرع منه أو أداة من أدواته تارة أخرى، فهو مرادف للمعنى الكنائي عند عبد القاهر الجرجاني[2] وأبي هلال العسكري[3]، إلا أن ابن الأثير وآخرين يفرقون بينهما، فـ«التعريض أخفى من الكناية؛ لأن دلالة الكناية لفظية وضعية من جهة المجاز، ودلالة التعريض من جهة المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي، وإنما سمي التعريض تعريضًا؛ لأن المعنى فيه يفهم من عرضه أي: من جانبه، وعرض كل شيء جانبه. واعلم أن الكناية تشمل اللفظ المفرد والمركب معًا، فتأتي على هذا تارة، وعلى هذا تارة أخرى، وأما التعريض فإنه يختص باللفظ المركب، ولا يأتي في اللفظ المفرد البتَّة».[4] إلا أن تفريق ابن الأثير بينهما بجعله الكناية من جهة المجاز والتعريض من جهة المفهوم، يحتاج إلى كثير من التمحيص؛ فالكناية والتعريض معنيان من جهة المفهوم؛ فكلاهما يعتمد على التلازم، والاستدلال العقلي.

فالسلجماسي يورده كنوع من الإشارة ويقول: «والتعريض هو اقتضاب الدلالة على الشيء بضده ونقضيه من قِبلِ أنَّ في ظاهر إثبات الحكم لشيء نفيه عن ضده ونقيضه».[5] ومن صوره - عنده - قوله عز وجل: ﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ

---

1 السيوطي، المزهر في علوم اللغة ، مصدر سابق، 1/ 442.

2 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ304

3 العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، صـ368.

4 ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 3/ 57

5 السلجماسي، المنزع البديع، مصدر سابق، صـ266.

ٱلۡكَرِيمُ ﴾ (الدخان: 49). ففي الآية إيحاء بالمهانة؛ لما فيها من التعريض بالمُعَذَّب، بوصفه بألفاظ العزة والكرام، مع أن المقصود ضد هذه الأوصاف.

وقد جعل العلوي من التعريض قوله تعالى: ﴿ قَالُوٓاْ ءَأَنتَ فَعَلۡتَ هَٰذَا بِـَٔالِهَتِنَا يَٰٓإِبۡرَٰهِيمُ ﴿٦٢﴾ قَالَ بَلۡ فَعَلَهُۥ كَبِيرُهُمۡ هَٰذَا فَسۡـَٔلُوهُمۡ إِن كَانُواْ يَنطِقُونَ ﴿٦٣﴾ ﴾ (الأنبياء: 62-63) «فإنما أورد إبراهيم - صلوات الله عليه - هذا الكلام على جهة التهكم والاستهزاء والسخرية بعقولهم، وذلك يكون من وجهين، أحدهما أنه لم يرد نسبة الفعل إلى كبير الأصنام، وإنما قصد تقريره لنفسه وإثباته لها على رمز خفي، ومسلك تعريض، يبلغ به إلزام الحجة لهم، والتسفيه لحلومهم (...). وثانيهما أن يقال: إن كبير الأصنام غضب لمَا عُبِدَ معه غيره من هذه الأصنام الصغار، فكسرها على جهة التخيل والتمثيل، وغرض إبراهيم بذلك أن يعرض بهم في كونهم قد أشركوا في العبادة من هو دون الله، وأن من دونه مخلوق حقير من مخلوقاته، فوضع هذا الكلام لفاحش ما أتوا به وعظيم ما تلبسوا به من عبادة غير الله».[1] فالآية تعريضًا بجالهم، وتهكما واستهزاء بعقولهم.

7. الاقتضاب:

حسن الاقتضاب بلاغة عند النقاد العرب القدماء، وفيه من الإيجاز والتكثيف، والسرعة والخفاء ما يجعله أداة لإنتاج المعنى الإيحائي. و«الاقتضاب: أخذ القليل من الكثير؛ وأصله من قولهم: اقتضبت الغصن إذا قطعته من شجرته. وفيه معنى السرعة أيضا؛ فيقول: البلاغة إجادة في إسراع، واقتصار على كفاية».[2] فهو اقتضاب للدلالة، وفيه اختصار وإيجاز، وهو غير مصطلح الاقتضاب عن البديعيين، فالاقتضاب الذي يعنيه البيانيون هو شحن الألفاظ القليلة بالمعاني الكثيرة، والتي يستدل عليها من لوازم هذه الألفاظ.

1العلوي، الطراز، مرصد سابق، 1/ 196.

2 العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، صـ29.

فالاقتضاب هو اقتضاء، والمعنى المقتضى هو معنى لازم؛ فهو لازم من لوازم المعنى الظاهر، وهو معنى خفي؛ فلا يدرك من ظاهر القول، ولكنه موجود في بنية المعنى العميقة، وهو المعنى المقصود من فعل التلفظ، والمعنى الظاهر ليس إلا دليلًا إليه. والاقتضاء هو أن يدل اللفظ على معنى خفي غير ظاهر هو المقصود من الكلام.

وهو ما يعني أن الاقتضاب يعتمد - أحيانًا - على الاقتضاء والتلازم، والذي جعله السلجماسي أداة من أدوات الإشارة، فهو يرى أن المعنى المشار إليه أو الموحى به يفهم بـ«الدلالة عليه باللوازم، والعوارض المتقدمة، أو المتأخرة، أو المساوقة، اعتمادًا على ظهور النسبة بين اللوازم وبين الملزوم، وقوة الوصلة والاشتراك».[1] والاقتضاء يكون بالاستلزام؛ فالمعنى الناتج عن هذه العملية هو معنى لازم. والاقتضاءات التي يستلزمها نص ما متعددة، فمنها ما اقتضاءات الوجود، واقتضاءات معجمية، واقتضاءات خاصة، واقتضاءات عامة.[2] والإيحاء يعتمد على شحن الألفاظ والعبارات بالدلالات، وهذا ما يفعله الاقتضاب، فهو عملية اختصار للألفاظ وتوسيع للدلالة. وعلى ذلك فهو عملية تكثيفية تساعد في إنتاج المعاني الخفية.

وقد اشترطوا في فهم المعنى الإيحائي ما شرطوه في إنتاجه من الذكاء والفطنة والموسوعية، وطول الفكر والتأمل. ولاستخراج المعاني المكنونة في النصوص طالب النقد التراثي العربي المتلقي بإعادة النظر فيما يقرأ، فكل قراءة هي اكتشاف جديد، فهو يغوص أعمق مع كل قراءة حتى يصل إلى قاع النص وغايته، وبالنظرة الأولى لا يصل القارئ إلى المعاني الإيحائية، ولكنه يرى المعنى السطحي للنص، والذي يكون في النصوص البليغة العميقة غير مقصود؛ «ولذلك قالوا: النظرة الأولى حمقاء، وقالوا لم يُنعِم النَّظَر ولم يَستَقْصِ التأمّل».[3]

---

1 السلجماسي، المنزع البديع، مصدر سابق، صـ263.

2 العزّاوي (سمير إبراهيم)، التفكير السيميائي وتطوير مناهج البحث البلاغي المعاصر، دار كنوز المعرفة – عمّان – الأردن، ط 1، 2015م. صـ270.

3 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ160.

فهذا النوع من المعاني «يُتملّك بالفكرة والتعمُّل، ويُتوصّل إليه بالتدبُّر والتأمُّل».[1] وتبقى هذه المعاني كامنةً محجوبةً في النصوص مالم تتعرض لقراءة دقيقة واعية من قارئٍ ذكي وفطنٍ ومَوسُوعِيٍّ، فهي «إنما يستثار الكامن منها، ويُستخرج المستتر من جواهرها، بقدر حذق المستنبط، وصواب حركات المستخرج، وقصد إشاراته، ولطف مذاهبه».[2]

فالمعنى الإيحائي يحتاج في عملية بنائه وإنتاجه إلى ما ذُكِرَ من الآليات والشروط. كما أنه يحتاج إلى هذه الأشياء لإعادة بنائه وإنتاجه من قبل القارئ؛ لأن عملية بنائه وتصوره في ذهن القارئ تحتاج إلى أدوات الإنتاج نفسها لفهمه، ما يعني أن آلية الإنتاج الأولى في ذهن المبدع هي الآلية الأنسب للتأويل في ذهن القارئ.

---

1 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ341

2 ابن المدبر، الرسالة العذراء، مصدر سابق، صـ40.

الفصل الثالث

المعنى الإيحائي في السيميائية الحديثة

مدخل: حول السيميائيات.

المبحث الأول: البعد الثالث أساس المعنى الإيحائي:

1.1. **الفرام (الفضاء الثالث).**

1.2. **ثلاثية بورس.**

1.3. **الثالثانية.**

المبحث الثاني: تمظهرات المعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة:

1.1 **المؤول النهائي في سيميائيات بورس.**

1.2 **تضمين التضمين في سيميائيات الثقافة.**

1.3 **السيميائية الإيحائية.**

1.4 **المعنى القصدي في السيميائيات التأويلية.**

1.5 **آثار المعنى والمستوى العميق في السيميائيات السردية.**

المبحث الثالث: آليات بناء المعنى الإيحائي وتأويله في السيميائيات الحديثة:

مدخل: حول السيميائيات:

التعريف وإشكالية المصطلح:

السِيمياء والسِيماء والسومة والسِيمة مشتقة من أصل واحدٍ هو سَوَمَ، وقد أورد أصحاب معاجم اللغة العربية في مادتها أن المفردة سُومة بضم السين، وسِيمة بكسرها وهي العلامة يعرف بها الخير والشر، وجمعها سِيَم، كقِيمة قِيَم، وصُورة صُور.[1] والسُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماء والسِّيمِياءُ: الْعَلَامَةُ. والأَصل فِيهَا الْوَاوُ فَقُلِبَتْ لِكَسْرَةِ السِّينِ وَتُمَدُّ وَتُقْصَرُ، ولأُسَيْدِ بْنِ عَنْقاء الفَزارِيِّ:

غُـلامٌ رَمـاه اللَّـهُ بالحُسْـنِ يَافِعًـا لَـه سِـيمِياءٌ لا تَشُـقُّ عَلَـى البَصَـرْ[2]

ونشأت من السيمياء بإضافة اللاحقة (يَّة) السيميائية على هيئة المصدر الصناعي.

والسيميائية أو السيميولوجيا (Semiology) أو السيميوطيقا (Semiotics)، هي المصطلحات المستخدمة للإشارة إلى علم العلامات والدلالة العام، ويرتبط مصطلح السيميولوجيا بعمل عالم اللغة السويسري (فرديناند دي سوسير Ferdinand De Saussure)[3]، بينما يرتبط مصطلح السيميائية غالبًا بالفيلسوف وعالم

---

1 ينظر: الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، معجم سابق، 32/ 438، مادة (سوم). والأزهري (محمد بن احمد)، تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط 1، 2001م، 13/ 75، مادة (سوم).

2 ينظر: ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 12/ 312-313، مادة (سوم).

3 فردبناند دي سوسير (Ferdinand De Saussure، 1913 - 1857)، هو مؤسس الألسنية الحديثة السويسري المولد. أسس الاتجاه التقليدي البنيوي في السيميولوجيا. جمعتْ محاضراته في كتاب نشر بعد وفاته تحت عنوان: 'دروس في علم اللغة العام'. ينظر: تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ380.

الرياضيات الأمريكي (تشارلز سندرس بورس[1] Charles Sanders Peirce)»[2]. وهذا الاختلاف في التسمية ناتج عن تعدد مؤسسيها، والبيئات التي نشأت فيها، والمجالات التي اشتغلت عليها، والعلوم التي امتزجت معها. وكلها أسماء لعلم واحد، وهو «يعني علم أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة»[3].

ويعرف (روبرت شولز) السيمياء «بأنها دراسة الاشارات (المشتقة من جذر يوناني هو Semeion ويعني: العلامة) هي دراسة الشفرات والأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى»[4] فهي علم يدرس العلامات وما تتضمنه من شفرات وأنظمة خطابية. وقد عرف كثير من علماء الغرب السيميائيات «بأنها العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا

1 تشارلز ساندرس بورس (1839 – 1914) أحد المنظرين المؤسسين للبرغماتية والسيميائية. ولدَ في كامبردج، ماسوشوستس، درس في جامعة هارفارد، تَخَرُّج في 1859م بشهادة البكالوريس في الفلسفةِ، وفي 1863م حصل على بكالوريوس في الكيمياءِ. عمل في الساحلِ الأمريكيِ والمسحِ الخاص بقياسات الأرضِ حتى 1891، كما عمل محاضرًا بشكل متقطّع في هارفارد، ولِفَترَةٍ قَصيرَةٍ في أوائل 1880 في جامعةِ جونز هوبكنز. ويُوصف شخصيته بأنها غير أكاديمية، فقد أصبحت الفلسفة مهنته، وأدى هذا إلى تأسيس نظرية البراغماتية، كما أدى اهتمامه بالدين والفلسفة والمنطق إلى اكتشاف منهجيات لتفسير ومعايير المعنى، ولقيت نظرياته رواجًا كبيرًا في العالم. ينظر:

Ryan (Michael), The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Published Blackwell Publishing Ltd, First Edition, 2011 P377.

(2) Ryan (Michael), The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, , P425.

2 الرويلي (ميجان)، البازعي (سعد) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 2، 2002م. صـ177.

3 شولز (روبرت)، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط 1، 1994. صـ13-14.

عرفها كل من (تودوروف) و(غريماس)[1] و(جوليا كريستيفا)[2] و(جون دوبوا) و(جوزيف راي دوبوف)».[3]

ويترجم الطيب البكوش المصطلح إلى الدلائلية وهو ما يفعله المنصف عاشور[4]، ويطلق عليها سعيد علوش العلاماتية، وهي عنده «دراسة العلامات وكل ما يحيل عليها: عملها، وعلاقاتها مع العلامات الأخرى، وإنتاجها، وتلقي المستعملين لها».[5] ويقدم لها التسميات الآتية ترجمة للمصطلح الغربي[6]:

1. السيميائية: Semiotics
2. التحليل السيمي: Analyze Semiotics

---

1 ألجيرداس غريماس (Algirdas Greimas) (1992 - 1917)، سيميائي ولد في لتوانيا، وأسس في بداية ستينيات القرن العشرين مدرسة باريس السيميائية، من أشهر كتبه: علم الدلالة البنيوي، و في المعنى1، 2، وقاموس السيميائيات (بالاشتراك مع جوزيف كورتيس). تضمنت مساهماته في المنهجية السيميائية المربع السيميائي ووحدة المعنى الصغرى باعتبارها وحدة المعنى الأساسية.
ينظر: تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ380-381. و ليشته: خمسون مفكرًا أساسيًا معاصرًا، مرجع سابق، صـ170-179.

2 جوليا كريستيفا، (Julia Kristeva) (مواليد 1941): هي ألسنية أنثويّة بلغارية وما بعد بنيويّة، ومنظِرة في التحليل النفسيّ والثقافة. تمزج في ما تسمّيه تحليل وحدات المعنى الصغرى بين السيميائيّة (تأخذ عن سو سور وبورس معاً) والتحليل النفسيّ (فرويد) و(لاكان). وهي من ابتكرت مفهوم التناص.
ينظر: تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ382.

3 كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، مرجع سابق، صـ18.

4 الغذامي (عبدالله محمد)، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء- المغرب – ط 6، 2006م. صـ42.

5 عياشي (منذر)، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 2004، صـ38.

6علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط 1، 1985م. صـ293.

3. علم العلامات: Semiology
4. المستوى السيميولوجي: Level Semiology

ويلاحظ أن البحوث السيميائية الغربية (الأوروبية والأمريكية) تختلف في تناولاتها وممارساتها؛ وهو ما انعكس على الترجمات العربية للمصطلح؛ فكثر فيها الاختلاف والتضارب. ويشير رشيد بن مالك إلى «وجود تضارب في الترجمات العربية لمصطلحي سيميائية/ سيميولوجية وهو ناتج أصلًا عن الاختلافات الموجودة في البحوث السيميائية الأوربية بخصوص الموضوع الذي تستقل به كل ممارسة».[1] وهي اختلافات تتلاشى مع انتشار هذا العلم، وتوسع مجالاته، وكثرة متداوليه. والسيميولوجيا هو مصطلح (سوسير) ويفضلها الأوروبيون «التزاما منهم بالتسمية السوسرية»[2] الفرنسية، والسميوطيقا مصطلح (بورس) بالإنجليزية، والتي يفضلها الأمريكيون. «وقد ظل الاسمان معًا إلى أن اتحدا تحت اسم السيميوطيقا بقرار اتخذته (الجمعية العالمية للسيميوطيقا) التي انعقدت في باريس (يناير 1969)، وإن ظل البعض يستخدم الاسمين السابقين».[3] وبالرغم من هذا القرار فقد ظل الدارسون يستخدمونهما. وما زال الدارسون العرب يستخدمون تسميات مختلفة لهذا المصطلح، إلا أنه في الآونة الأخيرة أخذ مصطلح السيميائية الصدارة في كثير من الكتابات.

وتُعرف السيميوطيقا (Semiotic) بأنها: «نظرية شبه ضرورية أو شكلية للعلامات. وهي ليست حسب (بيرس) إلا اسمًا آخر للمنطق».[4] وهذا التعريف

---

1 بن مالك (رشيد)، إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية الراهنة، مجلة علامات (علمية محكمة – النادي الأدبي بجدة)، ج53، م14، سبتمبر 2004م. صـ323.

2 الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، صـ177.

3 رشيد (أمينة)، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول (مجلة علمية فصلية في النقد الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب)، مج1، عدد3، إبريل 1981. صـ42.

4 دولودال (جيرار)، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار – اللاذقية – سوريا، ط 1، 2004. صـ34.

يركز على أنها نظرية للعلامات ويربطها بالمنطق؛ لأن (بورس) وهو أحد مؤسسيها لا يراها إلا تصورًا آخر للمنطق. وقد ظهر مصطلح السيميوطيقا مع (بورس)، والحقيقة أنه ليس من ابتداعه، «ولم يبتكر (بيرس) مصطلح السيميوطيقا من عنده، بل استمده من المصطلح الذي أطلقه (جون لوك) على العلم الخاص بالعلامات والدلالات والمعاني المتفرّع من المنطق، والذي اعتبره (لوك) علم اللغة، وكان أكبر انجاز لـ(بيرس) أنه سعى لتصنيف كل المعطيات المدركة والمعاشة في الحياة».[1] فمصطلح السيميوطيقا كان موجودًا من قبل عند (لوك)، وكان يطلقه على نوعٍ من المنطق يهتم بالعلامات والدلائل، فأخذ منه (بورس) فكرة العلامات وصنف في ضوئها كل المعطيات المدركة في الكون.

وقد استخدم النقاد العرب كل المصطلحات والترجمات، غير أن الأغلب وخاصة النقاد المغاربة فضلوا ترجمتها بـ(السيمياء) «محاولة منهم في تعريب المصطلح، والسيمياء مفردة حقيقة بالاعتبار لأنها كمفردة عربية، كما يقول الدكتور معجب الزهراني: ترتبط بحقل دلالي لغوي – ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل: السمة والتسمية والوسام والوسم والميسم والسيماء والسيمياء (بالقصر والمد) والعلامة».[2] ولذلك فضل كثير من المهتمين بهذا العلم تسميته بهذا الاسم؛ لأنه مصطلح عربي موجود في الثقافة العربية، ويمكن أن يُشتق منه مصطلحات أخرى يحتاجها هذا العلم بخلاف المصطلحات الغربية المترجمة. وتفضل الثقافة العربية «مصطلح السيمياء، لوجود المصطلح ضمن ممارسات العرب القدامى وفضاء معارفهم، إذ كان لهم جهود مهمة في

1 راغب (نبيل)، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة، ط 1، 2003. صـ366.

2 الرويلي والبازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، صـ177-178.

هذه المواضيع، وقد كان علم السيمياء، في بدايته، يمثل طموح الإنسان في اكتشاف اكسير الحياة من خلال إضافة العناصر الكيميائية إلى الذهب»[1].

وكُلٌّ هذه الأسماء لمسمى وعلم واحد، إلا أن بعض الباحثين يفرق بين مصطلحي (السيميولوجيا) و(السيميوطيقا) «وقد حدد كريماس الفارق بين المصطلحات في اللغة الفرنسية، بأن جعل (السيميوطيقا) تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة، كنظام اللغة والألوان وغيرها، أما (السيميولوجيا) فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة، ودون تخصيص لهذا النظام أو ذاك».[2] وبذلك تصبح السيميولوجيا هي علم السيميائيات العام أو السيميائيات العامة، والسيميوطيقا دراسةً لأنظمة سيميائية داخل هذا العلم العام، فهي تقابل السيميائيات الخاصة، وإن كان أغلب الدارسين لا يفرقون بين المصطلحين.

تاريخها وروادها:

للسيميائية جذور قديمة، فهناك إشارات كثيرة في التراث العالمي سواءً العربي أو الأوروبي و«يكاد يجمع الدارسون على أنَّ الإرهاصات الأولى لعلم السيمياء تعود إلى الحضارة الإغريقية القديمة، إذ يمكن العثور على إشارات داخل الموروث الفكري الذي خلفه اليونان منذ القدم، تلك الإشارات التي يلتقي بعضها مع الكثير من الأفكار التي قالت بها السيميائية الحديثة. وأهم ما يمكن إيراده في هذا المجال هو تلك الجهود التي قام بها الرواقيون[3]».[1]

1هيثم (سرحان)، الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، ط 1، 2008م. صـ55

2 عروي (محمد إقبال)، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر (دورية محكمة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، مج24، العدد: 3، يناير/ مارس 1996م. صـ192.

3 الرواقية (Stoicism): مذهب إحدى المدارس الفلسفية اليونانية الكبرى في العصر الهيلنسي (250 ق. م)، وسميت كذلك نسبة إلى الرواق الذي كان يعلم فيه مؤسسها زينون الكتيومي.

ويعدُّ اللغوي السويسري (فرديناند دي سوسير) وعالم المنطق الأمريكي (تشالز ساندرس بورس) الرائدان لهذا العلم، "ولم يعرف أحدهما الآخر"[2]؛ ولهذا وجدت كثير من الاختلافات في تناولهما لهذا العلم. فـ"بالنسبة إلى (سوسير)، السيميولوجيا هي: علم يدرس دور الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية. أما بالنسبة إلى الفيلسوف (تشالز بيرس) فحقل الدراسة الذي يسميه السيميائية هو: الدستور الشكلاني للإشارات، مما يقربها من المنطق".[3]

وكان (بورس) سباقًا في الإشارة إلى السيميوطيقا حيث تبدأ بشائر نظريته في الأعوام (1867-1868) خلال تنقيبه في مجالات مختلفة. وإن كان (سوسير) هو الذي بشر بمولدها[4]، فإنّه لم يشر إليها إلا في الدرس الثاني من دروس علم اللغة العام الذي ألقى محاضراته من العام (1906 إلى 1909)؛ فقد كان في تلك المدة غارقًا في اللسانيات. والدرس السيمولوجي لدى (سوسير) عبارة عن إشارات في محاضراته التي نشرت بعد وفاته تحت عنوان (دروس في علم اللغة العام)؛ فلم يُلْقِ له اهتمامًا كبيرا؛ فقد كان منشغلًا باللسانيات، وهي تدخل في سياق علم النفس الترابطي، وعلم الاجتماع؛ فاللغة عنده ظاهرة اجتماعية. أما (بورس) فقد بنى نظريته على قضايا منطقية، معتمدًا على المنحى السلوكي، والمبدأ الذرائعي.

والرواقية مذهب لوحدة الوجود، واشتهرت بآرائها الأخلاقية. ينظر: المعجم الفلسفي، مرجع سابق، صـ93.

1 خاقني (محمد) عامر (رضا)، المنهج السيميائي آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها (فصلية محكمة – جامعة تشرين- جامعة سمنان)، العدد: 2، صيف 2010م. صـ65.

2 عياشي، العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، صـ33

3 تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ30.

4 ينظر: فضل (صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ط 1، 1998. صـ297-298.

ومن أشهر أعلام السيميائية إلى جانب إشارات (دي سوسير)، - التي كانت ملهمةً لكثير من الباحثين - (تشارلز ساندرس بورس)، و(رولان بارت)[1]، و(غريماس)، و(أمبرتو إيكو)[2]، و(مايكل ريفاتر)، و(جوليا كريستيفا)، و(باربرا هيرنستاين سمث)، و(هيالمسليف)[3]، و(تشارلز موريس)[4]، أما السيميائيون العرب فُمنهم محمَّد مفتاح، وعبد الملك مرتاض، وعبد الرحمن بوعلي، ورشيد بن مالك، وسعيد بنكراد، ولحبيب غزاوي، وعبد الواحد المرابط، وجمال حضري، وخالد حسين، وأحمد يوسف، وعبد القادر شيباني، وجميل حمداوي، وأنور المرتجي، ومهدي

1 رولان بارت (Roland Barthes) (1915 - 1980)، هو عالم سيميائي فرنسي ومنظر ثقافي، عُرفَ بتحليله الجدد لأيديولوجيا الصور والنصوص الأدبية، وأساطير الثقافة الشعبية، أثر هيلمسليف في أفكاره بشأن المعنى الضمني، انتقل بارت من البنيوية إلى ما بعد البنيوية. ينظر: تشاندلر، أسس السيميائية، صـ378.

2 أمبرتو إيكو (Umberto Eco) (مواليد 1932)، هو سيميائي وراوٍ إيطالي، سعى في كتابه نظرية السيميائية (Theory of Semiotics) (1976) إلى المزج بين منظور هيلمسليف البنيوي وسيميائية (بورس) المعرفية التفسيرية، وابتكر مصطلحات، كـ (سيرورة المعنى اللامتناهي)، و(النصوص المغلقة)، و(فك التشفير المستبعد). توفي في ١٩ فبراير، ٢٠١٦م. ينظر: تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ377.

3 لويس هيلمسليف (Louis Hjelmslev) (1899 - 1966)، عالم اللغة والسيميوطيقا الدانماركي، وقد حاول أن يضيف الصرامة والوضوح إلى نظرية سوسير العامة في اللغة والسيميوطيقا، وأشهر كتبه مقدمة في نظرية اللغة. ينظر: ليشته، خمسون مفكرا، مرجع سابق، صـ280-281.

4 تشارلز وليام موريس (Charles William Morris) (1901 - 1979)، وهو سيميائي أمريكي عمل ضمن النموذج البورسي، لكنه بخلافه وضع داخل السيميائية دراسة التواصل عند الحيوانات والكائنات الحية الأخرى، وهو مؤيد للنظرية السلوكية. سعى إلى إنشاء معالجة بيولوجية. وتتضمن مساهماته في تقسيم السيميائية إلى علم النحو وعلم الدلالة والتداولية. أسس مدرسة كوبنهاغن. كان له تأثير في غريماس وإيكو وبارت وغيرهم. ينظر: تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ386-387.

صلاح الجويدي، وعواد علي، وسعيد عبد الهادي، وصلاح كاظم، وناصر شاكر الأسدي، وغريب إسكندر، ومحمّد صابر عبيد، وغيرهم.

ولئن كان (دي سوسير) هو الذي نظَّر للسيميولوجيا، فإن رولان بارت هو الذي مارس التحليل السيميولوجي على أكمل وجه في أعماله النظرية والتطبيقية، وخاصة في أعماله التي صدرت في المرحلة التي تحول فيها إلى مناهج (ما بعد البنيوية). وتعطي (كريستيفا)، وجماعة (تيل كيل) للدرس السيميائي امتداده الأقصى باعتباره منهجية للعلوم الإنسانية، ولذلك فَتق الدارسون أنواعًا مختلفة تندرج تحتها كثير من المصطلحات المنبثقة من مفهوم السيميائية.

موضوعها:

الموضوع الرئيسي للسيميائيات بكل اتجاهاتها هو العلامة بكل تمظهراتها وتجلياتها، فلقد كان هدف السيميائية «في البداية هو دراسة كل أنساق الدلائل مهما كان جوهر وحدود الأنساق»[1]. ولذلك يسميها البعض – كما مرَّ معنا – علم العلامات، كما أنها تُعَرَّف بأنها العلم الذي يدرس الإشارات أو العلامات. «فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله السيميائيات هو العلامة ولا شيء سواها»،[2] ومهمتها ودورها هو بناء نظرية عامة لأنظمة التواصل والإبلاغ.

وقد استخدم (بورس) السيميائية «لكي يستطيع أن يتناول بطريقة أفضل قضايا استدلالية (محاججة منطقية)، ولكن العلاماتية تُعْنَى أيضًا بقضايا المعنى والتواصل».[3] وقضايا التواصل التي تتم عن طريق أنظمة العلامات هو موضوع

---

1 كاستيليو (خوسي روميرا)، التحليل السيميائي للنصوص (النقد السيميائي الأسباني)، تر: محمد الصالحي، مجلة علامات (فصلية محكمة – النادي الأدبي – جدة)، ج5، العدد: 19، ذو القعدة 1416هـ. صـ75

2 الأحمر (فيصل)، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط 1، 2010. صـ18.

3 عياشي، العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، صـ39

السيميائية عند (كريستيفا)، و«توضح (جوليا كريستيفا) موضوع السيميولوجيا في قولها: إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات»[1]. إن كل تلك الأنظمة تشكل موضوع السيميائيات، ليصبح الكون والوجود مجالًا للدراسة السيميائية، وكل نسق فيه يُعدُّ نسقًا سيميائيًا.

فكل ما في الوجود وما ينتمي للتجربة الإنسانية يشكل موضوعًا سيميائيًا شريطة أن يمثل سيرورةً دلالية. «فالسميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني: إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءًا من الانفعالات البسيطة ومرورًا بالطقوس الاجتماعية وانتهاءً بالأنساق الإيديولوجية الكبرى».[2] فهي جزء من الشفرات والرموز التي تعتني السيميائيات بدراستها، «وحيث إن السيمياء هي دراسة الشفرات والأوساط فلا بدَّ لها أن تهتم بالإيديولوجية، وبالبنى الاجتماعية - الاقتصادية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية، وبنظرية الخطاب».[3] كل هذه الأشياء وغيرها تشكل مجالًا للبحث السيميائي؛ فالسيميائية تهتم بكل ما يشكل علامة في كل المجالات والنشاطات الكونية.

وكل ما ينتجه الإنسان يُشكل علامةً؛ فكل ما ينتجه يدخل في حيز العلامات الثقافية. وما دام الإنسان هو الكائن المنتج للعلامات؛ فـ«إن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعًا للسيميائيات. وبعبارة أخرى فإن كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال علامات تخبر عن هذه الثقافة وتكشف عن هويتها. فالضحك والبكاء والفرح واللباس وطريقة استقبال الضيوف وإشارات المرور

---

1 عروي (محمد إقبال)، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مرجع سابق، صـ191.

2 بنكراد (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار – اللاذقية – سوريا، ط 3، 2012. صـ25

3 شولز، السيمياء والتأويل، مرجع سابق، صـ15.

والطقوس الاجتماعية والأشياء التي نتداولها فيما بيننا، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية، كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا. فكل لغة من هذه اللغات تحتاج إلى تقعيد، أي تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك، وفي الكثير من الحالات، إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم ورؤى». [1] ولكي يستطيع الإنسان فهم هذه الأنساق فهمًا حسيًا وإدراكها تفصيليًا، لا بد من النظر إليها على أنها علامات أو أنساق سيميائية.

الأصول الفكرية للسيميائيات وعلاقتها بالعلوم الأخرى:

ولدتْ السيميائيات من أرحام علوم مختلفة، فقد ساعدت أفكار علم الاجتماع، والمنطق، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم اللغة، والرياضيات، في تأسيسها وتكوينها. وقد شهدت الدراسات السيميائية تاريخيًا «بعد الحرب العالمية الثانية، تطورًا كبيرًا. وقد كان ذلك في ميادين مختلفة جدًا، ومع مناهج متنوعة جدًا» [2]. وشهدت السيميائيات اليوم الذي أضحت تمثل فيه مجالا للتقاطع البيني للتخصصات داخل السيميائيات، ومنذ السبعينات لم تزل الرهانات في تعاظم مستمر. فكما تعددتْ أصولها تعددتْ تشابكاتها، فهي علم يتصل ويتعالق مع كثير من العلوم.

وتحدد السيميائيات لنفسها موقعًا بينيًا فهي تقع في «منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، حيث غالبًا ما يعتقد علماء الإنسانيات أنها صارمة جدًا، وفي حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية». [3] لقد ظلت السيميائيات؛ بوصفها علمًا عامًا للعلامات يعنى بتحديد العلامات واستكشاف قوانين انتظامها، أنموذجًا مهيمنا داخل حقول العلوم الاجتماعية والإنسانية، وذلك على امتداد سنوات السبعينات.

1بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاته، مرجع سابق، صـ29.

2 عياشي، العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، صـ22.

3 شولز، السيمياء والتأويل، مرجع سابق، صـ14.

ومنذ أكثر من مائة عام والدراسات السيميائية في تطورٍ مستمرٍ، وهذه المدة الطويلة أثرَتْ على السيميائية؛ فقد تعددت اتجاهاتها، وتشعبت ممارساتها. فـ«منذ أكثر من قرن والدراسات السيميائية تشهد توسعًا في كافة الاتجاهات، فالمؤلفات التي تبحث في العلامات وأصنافها أو تعالج موضوعات تطبيقية معينة طغت على غيرها من الأدبيات. بل إنه بسبب شمولية هذا العلم بات من الممكن التطرق لأي مجال من زاوية سيميائية».[1] واتسعتْ لتشمل كل الأنساق الوجودية، والأنظمة الشفوية وغير الشفوية.

أضحت السيميائيات إذًا علمًا عامًا دخل في كثير من العلوم، والمجالات، والتي اتخذتها السيميائيات أرضًا خصبةً لتطبيقاتها، فـ(أمبرتو إيكو) – على سبيل المثال - يعرض من الأبواب التي تتناولها السيمياء المجالات الآتية: علامات الحيوانات، وعلامات الشم، والاتصال بواسطة اللمس، وكودة المذاق، والاتصال البصري، وأنماط الأصوات والتنغيم، والتشخيص الطبي، وحركات الجسد وأوضاعه، والموسيقى، واللغات الصورية، واللغات المكتوبة، والأبجديات المجهولة، وقواعد الآداب، وأنماط الأزياء، والإيدلوجيات، والموضوعات الجمالية والبلاغية. بل إن البعض يذهب إلى أبعد من ذلك في توسيعه لمجال السيمياء؛ ليشمل الاتصال ما بين الخلايا الحية وحتى الاتصال ما بين الآلات.[2] لقد غدت السيميائيات علمًا يدرس كل ما هو علامة، أو كل ما يتمظهر كعلامة في كل النشاطات الكونية، أي أنها لم تقف عند حدود اللغة فقط.

قد يكون السبب في ذلك أنها ارتبطت بعلوم كثيرة منذ نشأتها، بل لقد كانت بعض العلوم هي الحضن الذي خرجت منه وترعرعت فيه السيميائيات، لكن مع ذلك، فهناك حدود فاصلة بينها وبين العلوم التي ارتبطت بها في نشأتها. أي أنه «وعلى

---

1 الفاخوري (عادل)، حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر (دورية محكمة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، مج24، العدد: 3، يناير/ مارس 1996م. صـ179

2 ينظر: الفاخوري (عادل)، حول إشكالية السيميولوجيا، مرجع سابق، صـ 185.

الرغم من أن السميائيات ارتبطت بنماذج عدة: اللسانيات والفلسفة والمنطق والأنثروبولوجيا والفينومينولوجيا، فإنها حافظت على كيان مستقل بخصائص تميزها عن هذه النماذج وتفصلها عنها. فلقد استطاع هذا النشاط المعرفي أن يخلق لنفسه موضوعًا للدرس وأن يحدد أساليب في التصور والتحليل».[1] ذلك التلاقي والتقاطع مع العلوم الأخرى يرفد السيميائيات بكثير من المجالات والمفاهيم الجديدة، وبالرغم من كثرة تلك التداخلات فإنّ السيميائيات تحافظ على كيانها بوصفها علمًا مستقلًا.

إن التعرف على منابع أي علم وأصوله المعرفية يعد شرطًا لفهمه، وهذا أول ما يواجه الباحثين في السيميائيات؛ إذ إنّ منابعها متشعبة متفرعة كما امتداداتها، و«مع ذلك فوجود هذه الإشكالات والصعوبات لم ينل من عزيمة الباحثين، بل كان حافزًا لهم للتسابق على اكتشاف مجاهل سيميائية جديدة والانكباب على استقصاء معالمها، والبحث عن نماذج يمكن أن تلقي أضواء كاشفة على شتى أقاليم العلامات».[2]

اما علاقتها باللسانيات فاختلف الباحثون في هذا الشان، فمنهم من يرى أن السيميائيات/ السيميولوجيا أعم من اللسانيات ومنهم من يرى العكس، فـ(سوسير) يعدُّ السيميولوجيا علمًا أعم وأهم من اللسانيات يقول: «إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام، والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات».[3]

لكن (بارت) يعكس الوضعية، ويعدّ السيميولوجيا جزءًا من اللسانيات، يقول (بارت) بعد مناقشته للقضية: «وبصفة عامة، يجب – من الآن – تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، ليست اللسانيات جزءًا - ولو مفضلًا – من السيميولوجيا، لكن

---

1 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ13.

2 الفاخوري (عادل)، حول إشكالية السيميولوجيا، مرجع سابق، صـ186.

(3) Saussure, Course in General Linguistics P: 16.

الجزء هو السيميولوجيا، باعتباره فرعًا من اللسانيات». [1] وقد تابعه من جاء بعده في عدِّ السيميائيات جزءًا من اللسانيات، فإنه لا يمكن أن يُدرس أي مجال سيميائي إلا عبر اللغة/ اللسانيات.

العلامة:

العلامة هي المصطلح الرئيسي أو المركزي في السيميائية، وهي الأداة التي يكتشف بها الإنسان مجاهل الكون وما فيه من الطاقات التعبيرية، «وليس غريبًا أن تركز الأعمال الفلسفية الكبرى اهتمامها على دراسة العلامة باعتبارها الأداة الأولى التي قادت الإنسان إلى الانفصال عن طبيعة موحشة ليلج عالما ثقافيا حيث سيتأنسن ويكتشف طاقاته التعبيرية الجديدة». [2] ويذهب (بورس) إلى أبعد من ذلك فيجعلها مرتكزًا للوجود والتفكير؛ إذ «تتمثل الدعوى المركزية في تفكير سيميائيات (بورس) بأنه لا يمكن أن يتم أيّ تفكير بمعزلٍ عن العلامات». [3] فنحن نعايش العلامات ونتعامل معها ونفكر بها في حياتنا اليومية، «بل إنه يعتقد بأن كل تفكير هو علامة». [4]

والعلامة (Sign) عند (دي سوسير) دال ومدلول [5]، ويعرفها (بورس) بأنها «الشيء الذي يقوم لشخصٍ ما عوضًا عن شيءٍ ما، ويخلق في ذهن هذا الشخص علامة موازية». [6] فهي عنده ثلاثية تتكون من مأثول ومؤول وموضوع، فهي «علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثل

1 بارت (رولان)، مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار الحوار– اللاذقية– سوريا، ط 2، 1987. صـ29.

2بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ27

3 يوسف (أحمد)، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف- الجزائر، 2005. صـ188.

4 يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، صـ188.

(5) Seussure, Course General languistics, p: 67.

(6) Ryan (Michael), The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, P834

والموضوع».[1] ويمكن تعريفها بأنها ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول. والعلامة بمكوناتها الثلاثة تشكل لحمةً واحدة لا يمكن انفصالها، فالعلامة لا تكون علامة إلا بمكوناتها الثلاثة، فهي تشكل كيانها عن طريق العلاقات بين هذه المكونات. ونتج من هذه العلاقات مقولات (بورس) المنطقية الثلاث: الأولانية، والثانيانية، والثالثانية، والتي استخرجها بفضل اعتماده على المنطق؛ وقد أدى ذلك إلى غلبة التفريعات والتقسيمات على دراسته للعلامة؛ مما جعل فهمها على قدر من الصعوبة. والعلامة عند (سوسير) كما هي عند (بورس) اجتماعية، وهي عند (بورس) قد تكون لغوية أو غير لغوية ويقسمها ثلاثة أقسام:

- الأيقونة (Iconic): ويحكمها مبدأ التشابه بين الدال والمدلول، وهي «العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط».[2] وقد مثل (بورس) لها بالصورة الفوتوغرافية.

- القرينة (index): وهي «علامة تحيل على الموضوع لامتلاكه بعض الخصائص المشتركة معه، وهذه الخصائص تمكنه من الإحالة على الموضوع».[3] والعلاقة هنا سببية أي ليست اعتباطية، فالدخان يعني النار.

- الرمز (symbole): وهو «علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر عرف، غالبًا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه»[4]. والعلاقة هنا عرضية محضة وغير معللة؛ فالرمز علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة. وهذا النوع هو العلامة الحق عند (بورس). ومن أمثلة الرمز الميزان الذي يرمز إلى العدالة، أو السلاح الذي يرمز إلى المقاومة.

1 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ34.

2 الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ55.

3 الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ55.

4 الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ55.

وللعلامة - أيضًا - تصنيفات عدة من زوايا مختلفة، وما سبق هو تصنيف لها من حيث موضوعها، والعلامة باعتبار مأتولها أقسام، منها الوصفية، والعينية، والقانونية. وتنقسم باعتبار مؤولها إلى تصورية، وتصديقية، وبرهانية، ولها تصنيفات غير هذه يطول شرحها، ليس هذا بابها.

ومن خلال دراستها للعلامة يندرج ضمن السيميائيات ثلاثة علوم؛ فـ«عندما تتمحور دراسة العلامات على تصنيفها، وعلى علاقاتها مع العلامات الأخرى، وعلى الطريقة التي تتعاون بها في عملها، فإنها تمثل بهذا عملًا (للنحو) العلاماتي. وأما عندما تتمحور الدراسة على علاقة العلامة مع مراجعها ومع التأويل الناتج عنها، فإنها تمثل عملًا (دلاليًا) علاماتيًا. وعندما تهتم دراسة العلامات بعلاقة العلامات مع المرسِلين أو مع المستقبلين، فإنها تمثل عملًا (تداوليًا) علاماتيًا».[1] وقد تناولت السيميائيات العلامة بالدراسة في مستوياتها الثلاثة: النحوي، والدلالي، والتداولي.

المعنى في التحليل السيميائي:

المعنى هو الغاية التي ينشدها التحليل السيميائي، الذي يدخل ضمن مناهج التحليل ما بعد البنيوي، الذي يركز على كيفية إنتاج المعاني في النصوص والخطابات، ويركز على الآليات التي تُنتج بها هذه المعاني، وقراءتها في ضوء هذه الآليات. فهو معنيٌّ بالبحث في كيفية إنتاج الدلالة واشتغالها داخل النص. و«الباحث في هذا الطور الثالث من أطوار النقد الغربي والمعروف بالنقد ما بعد البنيوي يلاحظ أنّ الذي أصبح يشغل النقاد إنّما هو البحث في كيفيّة إنتاج الدلالة في الأعمال الأدبيّة، وقد أدّى التركيز على هذا الجانب إلى نتائج مهمّة لعلّ أبرزها الإقرار بتعدد المعاني، بعد أن رسخ في الأذهان لعهود طويلة أنّ المعنى واحد، هذا إضافة إلى التراجع عن القول بتفسير الأدب وتحليله إلى التأكيد على أنّ التأويل هو الآلية المثلى لقراءة الأدب وفهمه، فهو يفسح أمام القارئ مجالاً أوسع يتناسب مع ما يتّصف به الكلام الأدبي

1 عياشي، العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، صـ38.

من قدرة على التدلال وتعدّد المعاني».[1] فالتحليل السيميائي يمتاز بثلاثة أمور: الأول أنه يبحث في كيفية إنتاج المعاني. والثاني الاقرار بتعدد المعنى للنص الواحد، وتعدد مستوياته وطبقاته. والثالث أن آلية قراءة النصوص وفهمها هي العملية التأويلية.

والسيميائيات منهج نقدي من مناهج تحليل الخطاب يعتمد على كشف النصوص العميقة ورصد تجلياتها النصية المختلفة التي تحيل على وقائع وسيرورات خارجية؛ وذلك أن «الخطاب الفني بنية ونظام خاص يختلف عن بقية الأنظمة الدلالية الأخرى السياسية والاجتماعية والفكرية وغيرها. على أن العمل الفني ليس منغلقاً على نفسه بل يندرج ضمن سياقات اجتماعية وثقافية. ومن ثم فإن السيميائية لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية ولا تفصل النص عن القارئ؛ فهي تتجاوز البنية السطحية لتكشف عن البنية العميقة في النص».[2] لأن التوقف عند البنية السطحية لا يؤدي إلى فهم صحيح للنص، وخصوصًا في الخطاب الأدبي.

وهكذا فإنَّ المنهج السيميائي ينطلق من قاعدة أساسيةٍ هي النص الأدبي بمستويه الظاهر والعميق، و«من اعتبار النّص يحتوي على بنية ظاهرة وبنية عميقة، وتحليلهما ينص على تبيان ما بينهما من علائق، لأن انسجام النص الأدبي ناجم عن تضمنه بنية عميقة محكمة التركيب»[3]، يتم فيها تشكل المعاني وترتيبها. أي أن إنتاج المعنى يتم أولًا في بنيته العميقة، ثم يظهر بعد ذلك على السطح. وبالتالي يمكن القول بأن السيميائيّة هي «بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه

---

1 الحسون (عبدالقادر)، إشكالية المنهج عند النقاد المعاصرين ودورها في تطوير قراءة الشعر القديم، ضمن كتاب أعمال الندوة الدولية الثانية (قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة)، بحوث علمية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب جامعة الملك سعود، 2014م، صـ109.

2 علاق (فاتح)، تحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر، مجلة جامعة دمشق، مج25، عدد 1-2، 2009. 151

3 عزام، النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب)، مرجع سابق، صـ39.

عن عمليات التنصيص المتعددة، أي هي بحث في أصول السيميوز (السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات) وأنماط وجودها باعتبارها الوعاء الذي تصب فيه السلوكات الإنسانية».[1] فهي بحث في المعنى وتشكله في بنيتي النص السطحية والعميقة.

تهتم السيميائيات بكيفية إنتاج النصوص، وكيفية سيرورة الدلالة في النص وصولًا إلى أثره أو نتيجته (المعنى)، ومن هنا يرى النقاد أنّ «السيميائيات هي طريقة في رصد المعنى وتحديد بؤره ومظانّه، إنها أيضًا طريقة في الكشف عن حالات تمنّعه ودلاله وغنجه. ولهذا فالسميوز ليست تعيينا لشيء سابق في الوجود ولا رصدًا لمعنى واحد ووحيد، إنها على العكس من ذلك إنتاج، والإنتاج معناه الخروج من الدائرة الضيقة للوصف (الموضوعي) إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقها».[2] ذلك السياق الذي يشير عبر مؤول نهائي – خروجًا من لانهائية التأويل التي تقوم عليها التفكيكية – إلى معنى أخير أو نهائي للنص.

وهنك فرق بين التحليل السيميائي للنصوص وغيره من التحليلات الأخرى؛ فالتحليل السيميائي هو تحليل للخطاب، والسيميائيات (نصية) أي أنها تهتم بالنص، وهو ما يميزها عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة (جُملية). وهو «كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، إنّها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنع، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق النصية أو التعبير عن مكنونات المتن»[3]. وهناك فرق آخر بين التحليل السيميائي والتحليل البنيوي، وإن كان كلاهما تحليلًا محايثًا، إلا أن محايثة التحليل السيميائي لا تكتفي بدراسة العلاقات بين بنى النص - كما يفعل التحليل البنيوي – ولكنه يدرس بنى النص وعلاماته في خلفياتها اللسانية والثقافية. أي أنه بإمكاننا القول إن التحليل

1سعيد بنگراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ12.

2 سعيد بنگراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ52.

3سعيد بنگراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ15.

البنيوي يشوبه نوع من الأفقية (تحليل أفقي)، بينما التحليل السيميائي لا بد أن يكون عموديًا رأسيًا.

وعلى ذلك «فالسميائيات في نهاية المطاف، وبكثير من التبسيط، ليست سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكاته أي معانيه، وهي أيضا الطريقة التي يستهلك بها هذه المعاني».[1] فهي تنطلق من كون النص شبكة شفرات، القارئ/ الناقد هو الذي يقوم بفكها، واستكشاف معانيها، للوصول إلى المعنى العميق الذي يؤدي إلى الفهم الحسي والصحيح للنص.

تيارات واتجاهات السيميائيات:

ومثلما أن الأسلوبية أسلوبيات والشعرية شعريات فإن السيميائية سيميائيات، «فمنها ما ينطلق من المنطق كما نجد عند (بيرس)، ومنها ما ينطلق من الظواهر الاجتماعية، ومنها ما ينطلق من النص»[2] إلى غير ذلك. وتعدد اتجاهات السيميائيات وتياراتها لا يرجع فقط إلى المنبع الذي خرجت منه أو المجال الذي نشأت فيه، كما هو في الاتجاه المنطقي الرياضي عن (بورس) أو الاتجاه الاجتماعي اللساني عند (سوسير)، أو الاتجاه النصي عند (غريماس)، ولكن يرجع كذلك إلى المجالات التي تشتغل عليها، أو الأماكن التي تنشأ فيها، أو المدارس التي تُنشئها دراسات معينة. «ومن هنا تحدد (جان مارتينية) ثلاثة اتجاهات للسيميولوجية، اثنان متأثران بـ(سوسير): (مونان)، و(بارت)، والثالث متأثر بـ(بورس): (مورس)، فـ(مونان) يدرس أنظمة العلامات من حيث الاتصال، و(بارت) يدرسها من حيث الدلالة، أما (مورس) فهو يركز على العلامة في جميع استعمالاتها».[3] ومن هنا يقسمها عادل فاخوري إلى

1 سعيد بنگراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ12.

2 فيدوح (عبد القادر)، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعة – وهران، 1993. صـ9.

3 رشيد، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مرجع سابق، صـ43.

ثلاثة تيارات: 1- التيار اللساني السوسيري. 2- التيار المنطقي الفلسفي عند (بورس). 3-التيار السلوكي عند موريس [1].

ويمكن أن تصنف السيميائيات الحديثة إلى أربع مدارس عامة. الأولى: مدرسة (لوك – بورس – موريس) وهي المدرسة الأمريكية ذات الأسس المنطقية والرياضية وقد اهتمت بالعلامة لوظيفتها النفعية والذرائعية، بوصفها أداة للتواصل. الثانية: مدرسة (هيلمسلف – بارت – آ. موليه – ترتو)، وهي المدرسة الأدبية الروسية، ويطلق عليها (السيميائيات الإيحائية) أو (سيميائية الدلالة)؛ لكونها تهتم بالعلامة في شقها الدلالي الإيحائي. وقد انبثقت منها (السيميائية الثقافية). الثالثة: مدرسة (سوسير – بارت – غريماس)، وهي المدرسة الفرسية ذات الأصول اللسانية البنيوية. وقد انبثق عنها ما عرف بعد ذلك بـ(مدرسة باريس السيميائية) أو (السيميائيات السردية).[2] ويلاحظ اختلاف الأصول الفكرية لهذه المدارس الثلاث، فالمدرسة الأولى ذات أصول منطقية رياضية، والثانية ذات أصول أنثروبولوجية ثقافية، والثالثة ذات أصول لسانية. والرابعة: مدرسة (أمبرتو إيكو)، وقد أخذت من كل المدارس السابقة، فهي مدرسة توفيقية، حرصتْ على الفصل بين السيميائيات العامة والسيميائيات الخاصة، وجعلت من التأويل مبدأ أساسيًا للتحليل السيميائي.

ويقسمها محمد السرغيني إلى ثلاثة اتجاهات هي: الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي [3]، وهو تصنيف وفقًا للبلد الذي نشأت فيه، ويمكن أن يُضَاف إلى هذه الثلاثة الاتجاهات الاتجاه الإيطالي، والذي برز مؤخرًا وكان له باع طويل في مجال السيميائيات. ويحصر مبارك حنون السيميولوجيا في أنواع ثلاثة:

1 فاخوري (عادل)، تيارات في السيمياء، دار الطليعة – بيروت، ط 1، 1990. صـ29، وصـ46 وصـ70.

2 ينظر: ديكرو (أوزوالد) و سشايفر (جان ماري)، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر العياشي، المركز الثقافي العربي – بيروت، (ت: م). صـ198-199-200.

3السرغيني (محمد)، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة – الدار البيضاء، 1997. صـ5.

سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا الثقافة[1]. والتفريق بين سيمياء الدلالة وسيمياء التواصل يحتاج إلى كثير من إعادة النظر؛ فإنه لا وجود لعملية تواصلية بعيدًا عن الدلالة، ومنذ ظهور هذين التيارين لم يستسغ أحدهما الآخر. «فقد أنكر الداعون إلى سميائيات للتواصل وجود شيء اسمه سميائيات الدلالة (بريتو، اريك بيوسنس، جورج مونان ...)، ولم يستسغ أصحاب سميائيات الدلالة (بارث، گريماص، إيكو) إمكانية استقلال الواقعة الإبلاغية عن السيرورة الدلالية ومنطقها».[2] وذلك أنه لا وجود لأحدهما من دون الآخر.

إن الإبلاغ (التواصل) يمرُّ عبر أنساق دالة، وهذه الطبيعة التواصلية لغالبية الأنساق الدالة، دفعت ثلة من السيميائيين إلى الربط «بين السيميائيات بوصفها علما يدرس أنساق العلامات الدالة وبين وظيفتها التواصلية مقتدين بما قررته اللسانيات من أن التواصل هو عصب الوظيفة اللسانية ومن ثمة فهو أساس الخطاب».[3] ومن ثَمَّ فإنَّ التفريق بين سيميائيات للدلالة وسيميائيات للتواصل يحتاج إلى ما يثبته؛ لصعوبة التفريق بين الدلالة والتواصل أو الإبلاغ. ولكن يبقى أن السيميائيات لم تعد اتجاهًا واحدًا، بل غدت سيميائيات متعددة.

ولأن موضوع السيميائية هو كل أنساق الوجود الإنساني المنتظم ضمن سيرورة دلالية؛ فقد تشعبت وكثرة تفريعاتها، وغزت كثيرًا من المجالات، على المستويين النظري والتطبيقي، فأضحت السيميائية سيميائيات عديدة، بحسب المجال الذي تعالجه، أو المنهج الذي تلتقي أو تتماس معه. فقد نتج بعضها عن طريق التقاء السيميائية بمناهج أخرى، متماسةً معها، ومستفيدةً منها، كالبنيوية، والتأويلية ونظرية التلقي،

1 حمداوي (جميل)، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر (دورية محكمة – المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب – الكويت)، مج52، ع 3، يناير – مارس 1997م. صـ83.

2 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ14.

3 يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، الجزائر، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب – جامعة وهران – الجزائر، ط 1، 2004. صـ15.

والأسلوبية والتداولية. ونتج بعضها الآخر بسبب تطبيقات السيمياء المتجددة على المجالات الجديدة؛ جاعلةً منها أنساقًا سيميائية، وعلامات دلالية. ومن هذه السيميائيات الحديثة: سيميائية التأويل، وسيميائية الأهواء (العواطف)، وسيمياء الثقافة، والسيميائية السردية (سيميائية باريس)، وسيميائية الحيوان، والسيميائية المرئية (سيمياء الأنساق البصرية)، والسيمياء الشعرية، والسيميائية الإيحائية، والسيميائيات الواصفة، و«مدرسة سيدني (Sydney) (السيميائية الاجتماعية)»[1]، والسيميائيات المحايثة، والسيميائيات العامة.

ولا زالت السيميائيات في تمددٍ مستمرٍ، وعلى ذلك «فالسميائيات ليست تيارا واحدا منسجما، وليست فكرة معزولة، كما أنها ليست نظرية جاهزة محددة من خلال مفاهيم موحَدة وموحِدة. إنها على العكس من ذلك حالة وعي معرفيٍ عُرف بامتداداته في حقول معرفية متعددة».[2] وتقسيم السيميائيات إلى هذه الاتجاهات لا يعني وجود حدود فاصلة بينها فهي تتلاقى أو تتداخل مع بعضها، ولكن يبقى هناك ما يميزها عن بعضها، سواءً من حيث الشكل أو المضمون، كما أنها خليط من السيميائيات النظرية والتطبيقية، والعامة والخاصة.

والسيميائيات الحديثة هي التي يسميها (دانيال تشاندلِر) سيميائية ما بعد البنيوية أو سيميائية ما بعد الحداثة في مقابل السيميائية التقليدية[3]، والتي استكملت تطورها في بداية القرن العشرين على يد (سوسير 1857 - 1913) و(بورس 1857 - 1914).[4] ومنذ الخمسينيات أصبحت السيميائيات الحديثة سائدة في كثيرٍ من المجالات والدراسات والتخصصات.

1 تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ365.

2 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ11-12.

3 ينظر: تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ361 إلى 368.

4 عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، تر: ادمير كوريه، وزارة الثقافة - دمشق، 1997م. مقدمة المترجم صـ3.

المبحث الأول

المعنى الإيحائي والبعد الثالث في السيميائيات الحديثة:

1. الفراغ (الفضاء الثالث):

1.4. البعد الثالث في النص الأدبي:

النص ثلاثي الأبعاد هو النص الذي يتكون من ثلاثة أبعاد، والبُعْدُ في اللغة العربية: «الذي ليس بقريب».[1] وهو تعريف مجمل يحدده المناوي تحديدًا دقيقًا بقوله: «البعد: امتداد قائم بالجسم أو بنفسه عند القائلين بالخلاء كأفلاطون. والبعد ضد القرب وليس لهما حد محدود وإنما ذلك بحسب الاعتبار، يقال ذلك في المحسوس وهو الأكثر وفي المعقول نحو ﴿ ﴾ (النساء: 167)».[2] و«الْبعد: هُوَ أقصر الخطوط الْوَاصِلَة بَين الشَّيْئَيْنِ».[3] فهو امتداد يقال للمحسوس والمعقول، ولا بد من نقطتين يصل بينهما البعد.

وبالإضافة إلى هذا فالبعد «مصطلح تصويري فضائي، اقْتُبس من الهندسة، ويستعمل في جل المفاهيم الإجرائية، المستعملة في السيميائية».[4] وهو عند الفلاسفة العرب «الامتداد موهوما أو مَوْجُودًا لِأَن فِي الْبعد اخْتِلَافا؛ فَإِنَّهُ موهوم أَي لَا شَيْء مَحْض عِنْد الْمُتَكَلِّمين النافين للمقدار. وموجود عِنْد الْحُكَمَاء الْقَائِلين بِوُجُود الْمِقْدَار. ثمَّ للبعد عِنْد الْحُكَمَاء الْقَائِلين بِوُجُود الْخَلَاء نَوْعَان: أَحدهمَا: الامتداد الْقَائِم بالجسم التعليمي. وَثَانِيهمَا: الامتداد الْمُجَرّد عَن الْمَادَّة الْقَائِم بِنَفسِهِ بِحَيْثُ لَو

---

1 الشيباني (أبو عمرو إسحاق بن مرّار)، الجيم، تح: إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية – القاهرة، 1394هـ – 1974م. 1/ 95.

2 المناوي، التوقيف على مهمات التعريف، مرجع سابق، صـ80.

3 الكفوي، (أيوب بن موسى الحسيني القريمي)، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش – محمد المصري، مؤسسة الرسالة – بيروت، (ت: م) صـ249.

4 علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، صـ51.

لم يشْغلهُ الْجِسْم لَكَانَ خلاء وَهُوَ الْبعد الَّذِي يشْغلهُ الْجِسْم».[1] ومثال القائم بالجسم البعد بين طرفي قضيب من الحديد، ومثال القائم بنفسه، قولهم: أبعاد الحديث، وبعد الزمن.

ويقترب الناقد (ميشال ريفاتير) بحديثه عن العمق من البعد الثالث، فهو يرى أن الكلمة تشكل نواةً للقراءة تتولد منها بقية الدلالات التي لا تظهر إلا بعد قراءات متعددة، فمن الكلمة تتولد دلالات الخط الأول، ومن دلالات الخط الأول الذي يعد المعنى الأساسي للكلمة ننتقل عبر الانزياحات والآليات الأخرى التي تشكل البنية العميقة للنص إلى دلالات الخط الثاني أو ما يسمى معنى المعنى. وهكذا تشف مجموعة من الكلمات، وبالتالي النص عن دلالات تتحرك في خط ثانٍ غير الخط الأول الذي يظهر في القراءات الأولى. ومن خلال الخط الثاني يمكن أن نتوصل إلى المعنى النهائي أو الحقيقي الذي يشكل البعد الثالث، ويدور حول الكلمة المحور.[2]

إن فكرة (الكلمة النواة)، أو (الكلمة المحور)، والبحث عن ظلالها عن طريق انزياحات النص بأكمله، تعني أن النص يمتلك ثلاثة أبعاد من المعاني، الأول: سطحي أو الدلالات اللغوية المباشرة. والثاني: انزياحات النص، أو المعاني المجازية. والثالث: المعنى الجوهري والمراد للنص أو ظلال الكلمة المحور، التي تدل عليها انزياحات النص. و«يعد (ارنولد) من خلال حوصلة لأعمال (باردي Bardi) وفريق (بار Barr) المستلهمة لطروحات (مار)، أن تأويل الصورة المعلوماتية يمر عبر أربع مراحل: المستوى ثنائي الأبعاد، المستوى الوسيط، المستوى ثلاثي الأبعاد، مستوى التحقق

---

1 نكري (عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد)، دستور العلماء (جامع العلوم في اصطلاحات الفنون)، عرب عباراته الفارسية: حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية - لبنان - بيروت، ط 1، 1421هـ - 2000م. 1/ 170.

2 بوخطة (أحمد)، البعد الثالث في الأدب، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، مخبر أبحاث اللغة والأدب - جامعة بسكرة - الجزائر، 18- 20 أبريل 2011. ص196.

الفضائي».[1] والوجود ليس إلا كيانات تحتل حيزًا من فضاءٍ ثلاثي، والنص الأدبي واحد من هذه الكائنات التي نراها ببعدين، وندركها بأبعادها الثلاثة. ومصطلح الأبعاد الفضائية مأخوذ من الهندسة الفضائية، ولكن يمكن أن نفيد منه في اللغة والأدب.

1.5. مبادئ العلوم التطبيقية والأدب:

البُعْدُ مصطلح فلسفي ومنطقي يستخدمه الفلاسفة والمناطقة عند تعرضهم لقضايا الوجود، وهو – كذلك – مصطلح فلكي وهندسي، و«يعد البعد هوية فيزيائية تعطى لكل ما هو موجود، وكلما تعددت الأبعاد ازدادت الدقة في تعيين الحالة أياً كانت»[2]. وعلى ذلك، فإن البعد الثالث قادم من حسابات وعمليات فيزيائية رياضية، وهذا «ليس جديدًا عن الثقافة العربية. فقد قام ابن بناء وابن خلدون قديمًا بتوظيف التناسب الرياضي توظيفًا يفسر به بلاغة الكلام».[3] واستطاع بعض العلماء الاستفادة من هذا التوظيف، فـ «قد حاول ابن البناء أن يشذِّبَ البلاغة العربية ويهذبها على أساس هذه النظرية»[4]، وانتهى فيه إلى أن «جميع الاستعارات إنما هي إبدالات في التناسبية».[5]

ومن نظرية الكلية أو تداخل الكل والجزء في المحاكاة عند (إيكو) التي انطلق فيها من نظرية المحاكاة عند (كروتشه)، ومن حديث (ديوي) عن «المعنى الكل المندمج

---

1 الكوش (حسيب)، السيميائيات الوسائطية، من برمجة التلفظ إلى التفاعل الحسي، مجلة سمات مج 1، العدد: 1، (مايو 2013م). صـ23.

2 عباس (سناء ساطع) و عباوي (رواء فوزي نعوم)، مفهوم البعد الرابع في الفضاءات الخارجية، المجلة العراقية للهندسة المعمارية – الجامعة التكنولوجية – العراق، العدد: 14-15، تشرين الأول 2008م. صـ225.

3 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ195.

4 مفتاح (محمد)، مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 2002م، صـ265.

5 مفتاح، مشكاة المفاهيم، مرجع سابق، صـ264

ضمنًا»[1]، إلى عالم (الهيلوغرام Hologramme) «والذي سيساعدنا على فهم أعمق وعلمي للبعد الثالث»[2]. وهو مبدأ يقوم على «أن الجزء يحتوي الكل مثل ما هو جزء منه، لقد قال (باسكال) يومًا ما (الكون يحتويني وأنا أحتويه عن طريق الفكر) فعن طريق المكان يحتويني، واغرق فيه كنقطة».[3] وقد ساعدت هذه التقنية في ظهور العروض الثلاثية الأبعاد.

الهيلوغرام تقنية حديثة ومبدأ عصري، «وجذور هذه التقنية يعود إلى العام 1947 عندما تم التوصل للتصوير الجسم من قبل العالم (دينيس جابور Denis Gabor) في محاولة منه لتحسين قوة التكبير في الميكروسكوب الإلكتروني (...) ولأن موارد الضوء في ذلك الوقت لم تكن متماسكة أحادية اللون، فقد أسهمت في تأخر ظهور التصوير الجسم إلى وقت ظهور الليزر عام 1960. في العام 1962 أدرك العالم (جيوريس اوبتنيكس Juris Upatnieks) والعالم (إيميت ليث Emmitt Leith) من جامعة ميتشجان أن الهيلوجرام يمكن أن يستخدم كوسيط عرض ثلاثي الأبعاد؛ لذا قررا قراءة وتطبيق أبحاث العالم (جابور) ولكن باستخدام الليزر المتماسك، أحادي اللون، وقد نجحا في عرض صور مجسمة بوضوح وعمق واقعي».[4]

لنأخذ شريحة من (كليشيه) لصورة قمنا بالتقاطها في إحدى المناسبات ولتكن رحلة. ولنقم بتعريض (الكليشيه) لحزمة من أشعة الليزر خفيفة حتى لا تؤذي أحدًا. النتيجة هي أننا سنقف في تلك اللحظة أمام مفاجأة، يبدو فيها المنظر مجسما على شكل صورة في أبعادها الثلاثة. حتى تلك التي كانت وراءنا عندما التقطنا الصورة، والتي لا تظهر في الصورة الفوتوغرافية العادية. وكلما حركنا (الكليشيه) كلما تحرك المنظر أمامنا في منظرٍ سحري عجيب. ولو قمنا بتمزيق (الكليشيه) إلى مجموعة قطع صغيرة

1 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ196.

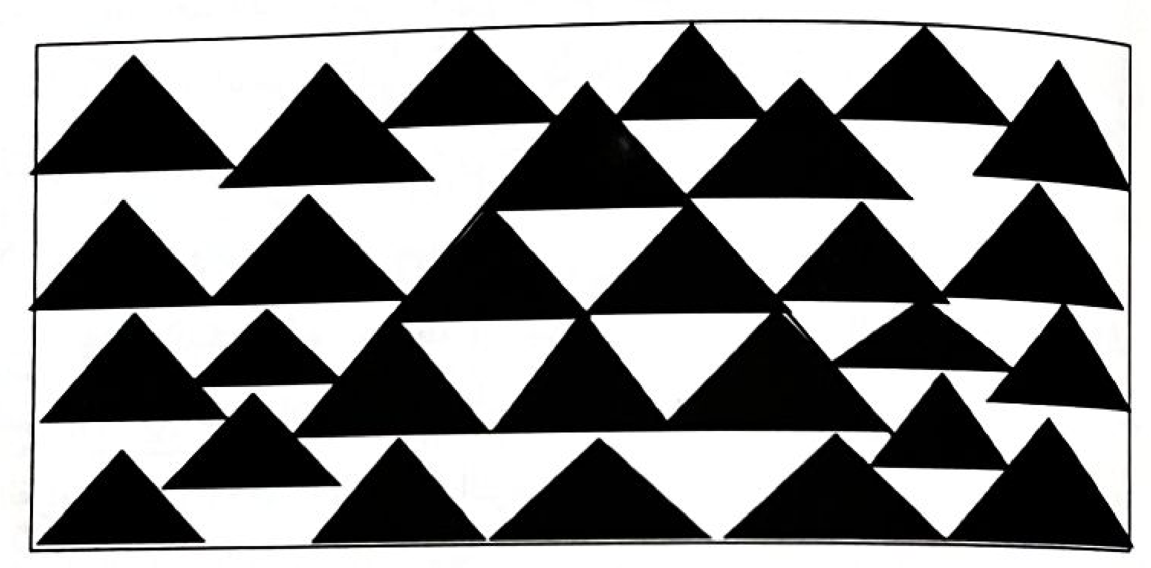
2 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ196.

3بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ196.

4 موسوعة ويكيبيديا، تصوير مجسم http://ar.wikipedia.org/wiki/

وعرضنا إحداها للشعاع فإننا سنرى المنظر الثلاثي كاملًا مثل المرة الأولى.[1] فالصورة غدتْ بؤرة نشاهد من خلالها كل العالم من حولها حتى الذي في خلفيتها.

«فالشعاع الضوئي الواحد يسجل معطيات كل الأشعة الأخرى التي يلتقي معها وهو يعبر الفضاء في طريقه إلى داخل آلة التصوير الفتوتوغرافية. وهكذا تختزل كل خلية من خلايا الفلم الصورة الملتقطة كليةً».[2] والشكل الآتي يوضح ما سبق، ففيه صورةٌ لمثلث كبير يغطي الصورة كلها، ومع صورة المثلث الكبير نرى صورًا مصغَّرة للمثلث نفسه تتوزع على بقية خلايا الصورة.



شكل 4 المشهد العام (البعد الثالث) للمثلث.

ومن ربط القوانين التي تحكم الكون والطبيعة باللغة والأدب «نخلص إلى أن هناك ارتباطًا وثيقًا بين القوانين الفيزيائية والقوانين اللغوية، بل إن من الباحثين من يدعم الفكرة التي ترى أن نظام حفظ المعطيات في (الهيلوغرام) هو الميكانيزم نفسه الذي يحدُث على مستوى الذهن في عملية الإدراك والتذكر».[3] أي أنما يحدث في

1 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ197

2 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ197.

3 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ198

الذهن بالنسبة لإدراك العمليات اللغوية هو شبيه بالرؤية في عملية الهيلوغرام، فالذهن يتخذ من العلامة بؤرة يولد منها الدلالات؛ فيدرك ما في خلفيتها من المعاني.

وهو ما يحدده (إيكو) بالقانون الذي يطرحه للكلمات التي تستدعي سلسلة ودلالات تشكل منظرًا عامًا أو صورة مصغرة عن الكون، وعلى ذلك فإننا بهذا «نطرح قانونًا ثابتًا، ولكنه يخص وضعية محددة من الواقع. وعلى العكس من ذلك حين ننشد بيتًا أو قصيدة، فإن الكلمات المنطوق بها ليست مترجمة فوريًا في مجال واقعي يستنفذ إمكاناتها في الدلالة. إنها تستدعي سلسلة من الدلالات التي ما تنفك تتعمق، إلى الحد الذي تصل فيه إلى تشكيل صورة مصغرة عن العالم كله».[1] إن (الكلمة البؤرة/المأجورة) التي تنبثق منها كل كلمات النص باستخداماتها المجازية الانزياحية، تشكل منظرًا عامًا ومعنى حقيقيًا للنص.

1.6. الفَرَامُ والنص ثلاثي الأبعاد:

يجتهد الدكتور أحمد بوخطة في إيجاد مصطلح للبعد الثالث أو الفضاء الثالث الذي يرى في النص فضاءً ثلاثي الأبعاد، ويتوصل إلى مصطلحٍ عربي[2] أجنبي هو (الفَرَام Frame)، وهو بذلك يريد التوصل إلى كلمة لهذا المصطلح تعني الامتلاء؛ لأنه يرى أن البعد الثالث هو الذي يملأ فضاء النص. ففي العربية: «المُفْرَم من الحياض: المَمْلوء، بِالْفَاءِ فِي لُغة هُذَيل؛ وأَنشد: حِياضُها مُفْرمةٌ مُطَبَّعةْ، وَيُقَال: أَفْرمت الْحَوْض،

1 تودروف (تزفيتان) وآخرون، في أصول الخطاب النقدي، تر: أحمد المديني، دار عيون – الدار البيضاء، ط 2، 1989م. صـ80.

2 وهذا المصطلح – الذي اقترحه الدكتور بوخطة – له في العربية دلالات أخرى جنسية، ومع ذلك فمعناه الذي أورته وأورده الدكتور بوخطة قريب من ما يُراد أن يتوصل له في البعد الثالث أو الفضاء الثالث، كما أنه قريب لفظًا ومعنًا من المصطلح العلمي، وخاصة في مجالي التصوير والهندسة. وهذا ما يجعل البحث يتمسك به، إضافةً إلى تساوي اللفظ، وقرب المعنى، في العربية والانجليزية.

وأفعمته، وأفأمته، إذا مَلأته».[1] فهي في المعجم تعني الامتلاء، أو الشيء المملوء. «والمفرم: المملوء بالماء وغيره، هذلية؛ قال البريق الهذلي:

وحَـــيٌّ حِـــلالٍ لهـــمْ ســـامرٌ شَـــهِدْتُ وشِيـــعَتُهُمْ مُفْـــرَمُ

أي مملوء بالناس»[2]. وفي الإنجليزية تدل كلمة (Frame) على الهيكل أو الإطار أو البرواز.[3]

ومصطلح (فرام) موجودٌ في مجال الإعلام، وفي لغته وبرامجه، ويدل فيه على العالم ثلاثي الأبعاد، ومنها التصوير الثلاثي الأبعاد. وهو «مصطلح متداول في لغة الإعلام الآلي يأخذ معناه من دلالته على الصورة، وعلى الحركة في آن واحد (...) ويستعمل في كثير من البرامج للدلالة على العالم الافتراضي ثلاثي الأبعاد».[4] فهو ملء للفراغ الذي كان حاصلًا في المواد الإعلامية الثنائية الأبعاد.

وعلى ذلك، «فمصطلح (الفرام) إذا سيدل معنا على الامتلاء الذي يمتد مشكلًا من الصورة الشعرية في الأبعاد الثلاثة. هذا الحيز الذهني المفعم بكل كلمة أو وحدة، وبكل جملة أو تركيب، يتجاوز الحركة في البعدين العمودي والأفقي، إلى التموضع في البعد العميق أي البعد الثالث، من خلال ما يسميه النقاد (انزياحًا). فـ(الفرام) في اللغة الأدبية ليس انزياحًا وإنما وجود ثابت في الفضاء التخيلي له إحداثياته المعلومة، وهو يقف خلف المعنى الحرفي الأولي، ذي البعدين، نلحظه من ورائه يستمر معه في

1 الأزهري، تهذيب اللغة، معجم سابق، 15/ 158.

2 ابن منظور، لسان العرب، معجم سابق، 12/ 452.

(3) Doniach (N. s), The Oxford Dictionary, the Uniuersity Press, Oxford, Great Britain, 1981. P: 470.

4 برخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ199

الوجود وفي الحركة ويملأ فضاءه الخلفي». [1] فالبعد الثالث في الأدب هو المعنى الذي يملأ الفضاء الخلفي للنص.

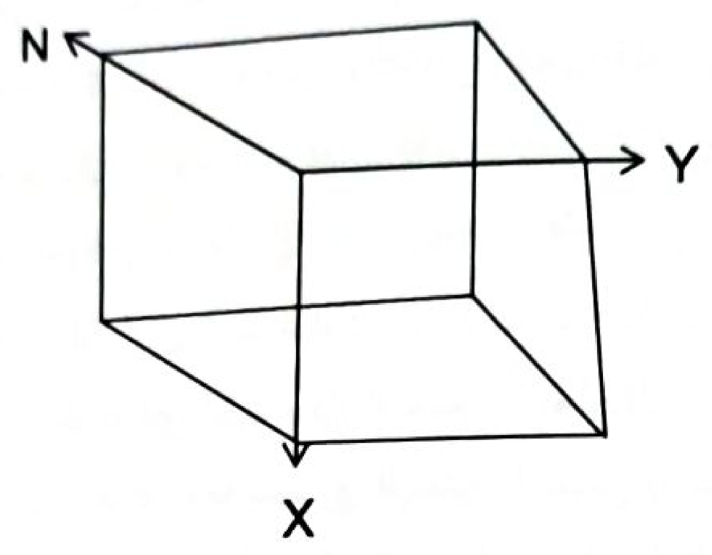
وعند رسمنا لمكعب ثلاثي الأبعاد لا نستطيع أن نشاهد منه سوى ثلاثة أسطح؛ لـ«أن عملية الرؤية هي إسقاط للواقع بما فيه من كائنات عن طريق عدسة العين على الشبكية، وهذا الإسقاط إسقاط ثلاثي الأبعاد على سطح ثنائي الأبعاد هو الشبكية (...) ويقوم الخيال بإنشاء الصورة في الذهن إنشاءً يعطينا الإحساس بكل أبعادها، إننا ننظر إلى الواقع حولنا عبر بعدين، ونتصوره في الذهن في أبعاده الثلاثة». [2] فالقارئ العادي لا يستطيع الغوص في عمق النص، وتحديد دلالة النص الخلفية؛ فهو لا يستطيع إدراك سوى البعدين الأول والثاني؛ وذلك لسهولة الوصول إليهما.

وقد كان الرسامون يعمدون «للتعبير عن البعد الثالث في العمق على سطح اللوحة بسطوح ذات زوايا مائلة، فتصبح الواجهات دومًا في حالة مواجهة كاملة وبزوايا قائمة أمام عين الناظر, في حين ترى مستويات السطوح في العمق، من زاوية جانبية مائلة». [3] ونلاحظ في الرسم الآتي ظهور المكعب بأبعاده الثالثة، الأول ونرمز له بالرمز (Y) والثاني (N) والثالث (X).

1 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ200.

2 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ202.

3 سلوم (سائد)، سليمان (علي)، تغيرات البعد الثالث في التصوير السوري المعاصر، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون- العدد الأول- 2013. صـ700



شكل 18 الأبعاد الثلاثة للمكعب

وعن علاقة البعد الثالث بلغة الشعر نلاحظ أن هناك شَبَهٌ بين جسم النص وجسم المكعب الثلاثي الأبعاد؛ فكلاهما يملك ثلاثة أبعادٍ، البعدان الأول والثاني سطحيان ظاهران، والبعد الثالث خفي يكمن في الخلفية. و«ما يحدث في اللغة الشعرية شبيه بهذا، فالشاعر يصوغ صورًا ولغةً تتجاوز الحديث اليومي، تتجاوز اللغة الحرفية، إنه يصوغ صورًا ذات ثلاثة أبعاد، ويرسمها في لغة ذات بعدين».[1] وعند التلقي ينبغي أن ترتسم الصورة الشعرية في ذهن المتلقي بأبعادها الثلاثة.

اهتمت السيميائيات بالبعد الثالث أو خلفية النص باعتباره العمق الذي يتشكل فيه المعنى، ثم يتمظهر في النص، فسيميائيات (جيل دولوز)[2] تؤكد على وجود

1بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ.204

2 جيل دولوز (Gilles Deleuze) (1925 -1995)، فيلسوف وناقد أدبي وسينمائي فرنسي. ولد في باريس عاش أغلب حياته في باريس. له العديد من الكتب التي تتناول الفلسفة وعلم الاجتماع. اهتم بوجه خاص بدراسة تاريخ الفلسفة وتأويل نماذج متعددة منه يعتبرها على غاية

ثلاثة أبعاد تمتد من العمق إلى السطح. ونظرة (دولوز) هذه هي نتيجة إفادته من العلوم التجريبية، وتطبيقها على الدراسات السيميائية، و«في الواقع، كثيرًا ما لجأ (دولوز) إلى النظريات العملية الحديثة: نظريات في الفيزياء والكيمياء والجيولوجيا، والرياضيات الخاصّة بحساب التفاضل والتكامل، وغيرها من النظريات، وهذا ما انعكس على رسم رؤيته الفلسفية، فهو يعتقد بوجود ثلاثة أبعاد تبدأ من العمق الاشتدادي صوب السطح المتعايش أو المسطحات المتعايشة».[1]

ينظر (جيل دولوز) إلى البعد الثالث على أنه العمق الأصلي والمكان أو الرحم الذي تتشكل فيه الأشياء التي تظهر على السطح.[2] هذه النظرة تجعل البعد الثالث هو عمق النص ولبه وغايته، وما يظهر في البعدين الآخرين في سطح النص، إنما هي تمظهرات تدل عليه. وهذا ما جعل (دولوز) يرى أنه إذا لم يُنظر إلى البعد الثالث على أنه هو أساس البعدين الآخرين، فلا فائدة من العثور عليه، «ولا يفيد في شيء أن نعثر على العمق بما هو بعد ثالث، إذا لم نقم بوضعه في البداية بمثابة مغلّف للبعدين الآخرين، ومغلّف لنفسه كبعد ثالث».[3]

إنَّ (دولوز) يبحث في تشكلات السطح الذي يشكله البعدان الأول والثاني؛ لذلك يرى أن معرفة تشكلات السطح تتوقف على النظر إلى البعد الثالث بوصفه

من الأهمية. ألف العديد من الكتب ومنها نيتشه والفلسفة (1962) وفلسفة كانط النقدية (1963) والبرغوسنية (1966) والاختلاف والمعاودة (1968) ومنطق المعنى (1963)، وقد ألف مع فليكس غارتي كتاب ما الفلسفة (1991). وله العديد من الدراسات حول الأدب والفن والسينما والتحليل النفسي. ينظر: ليشته، خمسون مفكرًا أساسيًا معاصرًا، مرجع سابق، صـ213-.220

1 رسول (محمد رسول)، ملاقاة العلامة: قراءة في سيميائيات جيل دولوز، مجلة الكوفة، السنة: 1، العدد: 2، شتاء 2013م. صـ135-136.

2دولوز (جيل)، الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط 1، 2009م. صـ132.

3 دولوز، الاختلاف والتكرار، مرجع سابق، صـ133.

الأول والأساس في هذا التشكل. وهذه المرحلة تالية لمرحلة العثور على المعنى العميق أو البعد الثالث، والتي تبدأ من البعدين الأول والثاني في سطح النص للوصول إلى العمق بوصفه بعدًا ثالثًا.

1.7. قراءة النص في الفضاء الثالث:

الفضاء الإبداعي هو واحد من الفضاءات الموجودة في الكون والتي تحكمها قوانين وسَنَن، وهناك فرق بين قراءة النص الشعري وقراءة النص غير الشعري، فـ«من منظور الفضائية، يكون من الأحسن تمييز اللغات التي لا تستخدم إلا مساحات (الصورة، تشكيل الخ.)، أي التي لا تلعب إلا بعدين (نتحدث إذا عن موضوع ثنائي البعد، عن سيميائية ثنائية السطح) وتلك التي تستدعي العمق أي من مصف ثلاثي البعد، مثلما هو حال حركة الجسد والقرب، وأيضًا النحت والهندسة والعمران الخ».[1]

ففي قراءة النص العادي ينتقل الذهن عبر الوحدات اللغوية، محافظًا على تسلسها المكاني، وتصوره لمدلولاتها، فهو يتحرك في بعدين: الأول والثاني وكلاهما على سطح النص. أما في النص الشعري فـتتم قراءته كما يلي: «أ- يتم انتقال الذهن في المرحلة الأولى عبر الوحدات اللغوية من وحدة إلى أخرى، متتبعًا تسلسها المكاني، ومتحركًا في إدراكها من (دال ومدلول) إلى آخر، بالكيفية نفسها التي يتحرك بها في النص غير الشعري. ب- بعد إدراك (الدوال والمدلولات) يتخلص العقل عبر أدوات الخيال من التتابع وتوالي المدلولات ويعيد ترتيب الانزياحات بموازاة بعضها البعض في العمق أو في البعد الثالث».[2]

1 كورتيس (جوزف)، سيميائية اللغة، تر: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (ت: م). صـ27.

2 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ207.

وبتطبيق ما ذكرته سابقًا عن مصطلح البعد الثالث أو الفرام، والذي يعني «كيان يقوم بملء حيز في الفضاء الثلاثي، حيز مفعم بعناصر الصورة الشعرية، والتي توصل الشاعر لبنائها عبر اختياره للوحدات اللغوية في البعد العمودي أي محور الاختيار، ثم القيام بتركيبها في البعد الأفقي أي المحور التركيبي، وفي النهاية القيام بإنشاء البعد الثالث، الذي تجاوز به الشاعر البعد الثاني إلى البعد الثالث».[1] والذي من خلاله نستطيع بذلك الوصول إلى المعنى الإيحائي.

ثم إن عمليات التحليل والتركيب للبعد الثالث في العمل الفني الحديث تتطلب إدراكًا حسيًا وعقليًا جديدًا وفقًا لعوامل نفسية واجتماعية خاصة من جهة، وارتباطًا بمؤثرات متباينة كالحدس والتخيل والذاكرة والأحلام والتحليل النفسي الفردي والجمعي... من جهة ثانية.[2] وهو ما يعني أن عملية البحث عن المعنى الإيحائي في خلفية النص تُعد أمرًا صعبًا إلى حدٍ ما، وتحتاج إلى آليات تأويلية معينة.

بناءً على ما سبق يمكن تحليل بيت النابغة الذبياني: (الطويل)

فَإنَّــكَ شَــمْسٌ وَالْمُلُــوكُ كَوَاكِــبٌ   إِذا طَلَعَــتْ لَــم يَبْــدُ مِــنهُنَّ كَوكَــبُ[3]

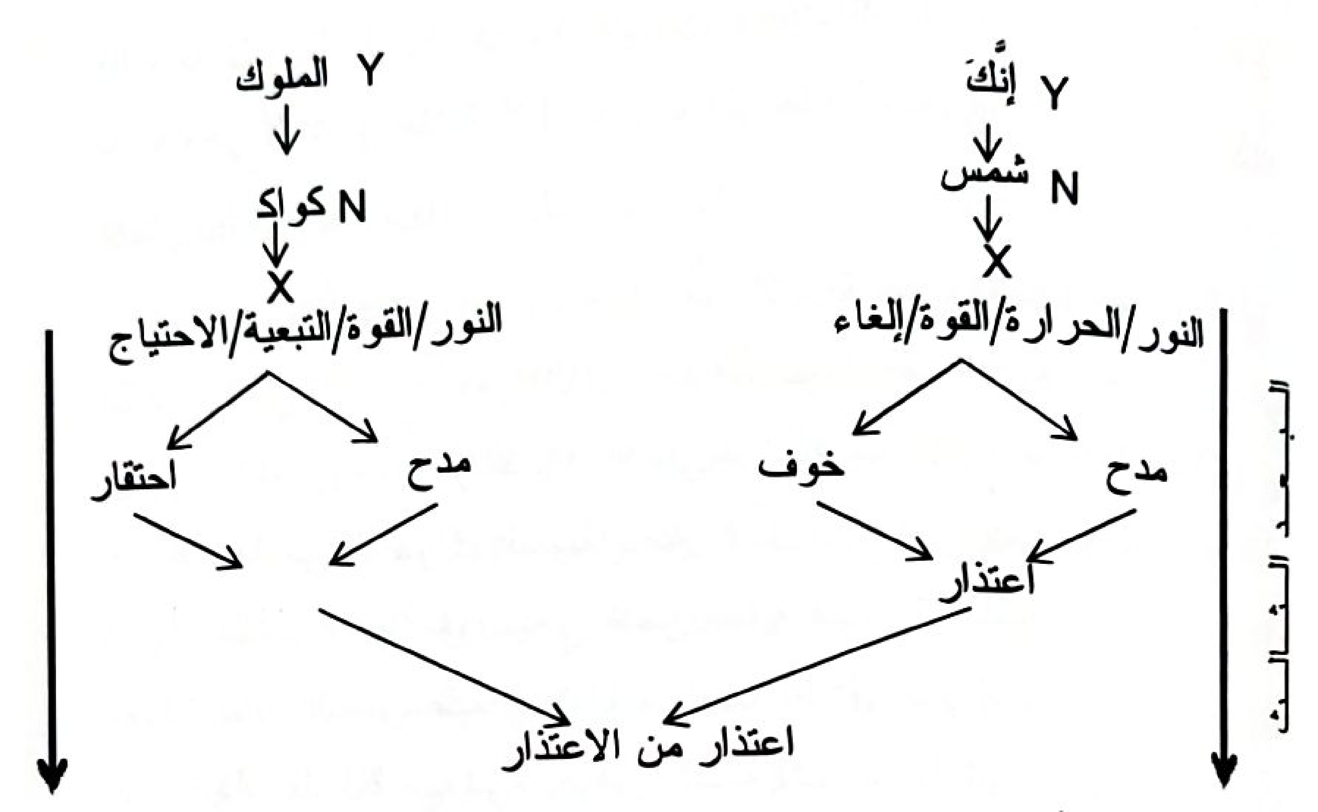
في ضوء الفضاء الثالث، أو المكعب الثلاثي الأبعاد، يظهر البيت ثلاثي الأبعاد، ف(إنَّك/ الممدوح) و(الملوك) يمثل البعد الأول، ويمثل البعد الثاني (شمس) و(كواكب)، والبعد الثالث هو الفرام أو المعنى الذي يملأ الفضاء الثالث على النحو الآتي:

---

1 بوخطة، البعد الثالث في الأدب، مرجع سابق، صـ208

2 سلوم، وسليمان، تغيرات البعد الثالث في التصوير السوري المعاصر، مرجع سابق، صـ695

3 الذبياني (زياد بن معاوية)، ديوان النابغة الذبياني، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 1996. صـ38



(لماذا لا أعتذر إليه وهو قد قهر غيره من الملوك، فما أنا بالنسبة إليهم؟)

شكل 19 المعنى الإيحائي والبعد الثالث

2. ثلاثية بورس:

سيميائيات (بورس) هي سيميائيات ثلاثية، فمثلما قامت دراسات (دي سوسير) على الثنائيات، قامت سيميائيات (بورس) على الثلاثيات، وهي الثلاثية التي نسر بها الوجود عن طريق المنطق والرياضيات، واللذان ولدا هذا العلم الجديد (السيميائية) على يديه، فالعلامة عند (بورس) تقوم على ثلاث ركائز، وتشتغل في ثلاث مقولات وجودية، تندرج ضمن أنماط ثلاثة.

هذه الثلاثية (البورسية) «هي الثلاثيات المنبثقة من ثلاثيات الوجود: الممثل، الموضوع، والمؤول».[1] وهذه الأشياء الثلاثة بمثابة الأركان أو الأعمدة التي لا تقوم

1الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ53.

العلامة إلا بها، فـ«كل علامة هي ثلاثية العلاقة ولها ممثل، وموضوع، ومؤول»[1] فالعلامة لا بد أن تتكون من هذه العناصر الثلاثة، أي أن كل علامة لا تكون إلا ثلاثية وهي لا تشكل علامة إلا إذا توفرت على هذه الأركان الثلاثة.

الممثل(Representation)**:**

الممثل والأمثول والمأثول واحد، وهو «العلامة حينما تظهر يحيلها المؤول على الموضوع الذي تمثله».[2] وهو (الدال) عند (سوسير)، وهو الذي يحل محل شيء آخر، ويقوم بتمثيله، ووجوده مرتبط بإحالته على موضوعٍ عبر مؤولٍ، فالكلمة (أسَد) عبارة عن مجموعة من الأصوات اللغوية، تصير ممثلًا عندما تحيل على موضوع هو ذلك الحيوان المفترس، عبر مؤول ذهني ضمن عملية علاماتية. ولكون الممثل أصل هذه العملية يطلق البعض عليه العلامة، من باب اطلاق اسم الشيء على جزئه. «إن العلامة (أو المأثول) هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئًا ما بأيةِ صفة أو بأية طريقة إنه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطورًا. إن العلامة التي يخلقها اطلق عليها مؤولًا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحل محل شيء: موضوعها».[3]

الموضوع (Object)**:**

وهو الركن الثاني من أركان العلامة، و«هو كل شيء مهما كان واقعيًا أو متخيلًا، يحيل المؤول الممثل عليه، ولفظة المرجع يمكن أن تناسبه».[4] ويعرفه (بورس) بقوله: «هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع».[5] وهو يقابل في التصور (السوسيري) للعلامة (المدلول). «وعلى المرسل

---

1 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ27.

2 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ33.

3 ينظر: بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ97.

4 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ31.

5 ينظر: بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ98.

والمرسل إليه أن يكونا على معرفة سابقة بموضوع ما حتى تتم عملية الحوار».[1] لأن عملية الفهم متوقفة على المعرفة المسبقة بالموضوع الذي يحيل عليه الممثل.

المؤول (Interpretative):

هو الركن الثالث من أركان العلامة، ويعرف بأنه: «هو التوسط الالزامي الذي يحيل المائول إلى موضوعه وفق شروط».[2] وكونه وسيطًا إلزاميًا لا يعني أنه المؤول الفعلي، فالمؤوِل الفعلي هو القارئ أو المتلقي، ولكنه آلية للتأويل، «إن المؤول ليس هو من يؤول العلامة، إنه علامة تحيل ممثلا على موضوعه، تماما».[3]

إن العلامة لا تحيل على موضوعها إلا بواسطة مؤول، فالعلامة تكونتْ بفعل إحالة المؤول ممثلًا على موضوعه. «إن الثالثية مقولة سيميائية لأنها – كما كنا رأينا – بمثابة الثالث المركب بمثوله هو نفسه، كممثل للثاني عبر استحضاره الأول. إن المؤول هو الثالث لأنه واسطة بين الأساس والموضوع».[4] وهو العنصر الذي أضافه (بورس)، ويعدُّ مرتكزًا في أي عملية تواصلية، فهو (دينامو) العملية السيميائية القائمة على السميوزيس (السيرورة الدلالية)، إن لم يكن هو خالقها.

وقد أضاف (شارل موريس) عنصرًا رابعًا إلى العناصر الثلاثة الماضية، التي جعلها (بورس) أركان العلامة، فقد حاول (موريس) «بمصطلحاته الجديدة محاكاة المتصورات النظرية المقترنة أساسًا بالدلالات المفتوحة بدءًا باقتباسه لمكوناتها الثلاثة (الأمثول، والمؤوَل، والموضوع) ليضيف إليها عنصر المؤوِل».[5] وهذه المكونات التي استلهمها من مكونات (بورس) للعلامة، ويسميها «حامل العلامة، والمعين، والمؤوَل،

---

1 الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ55.

2 الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ56.

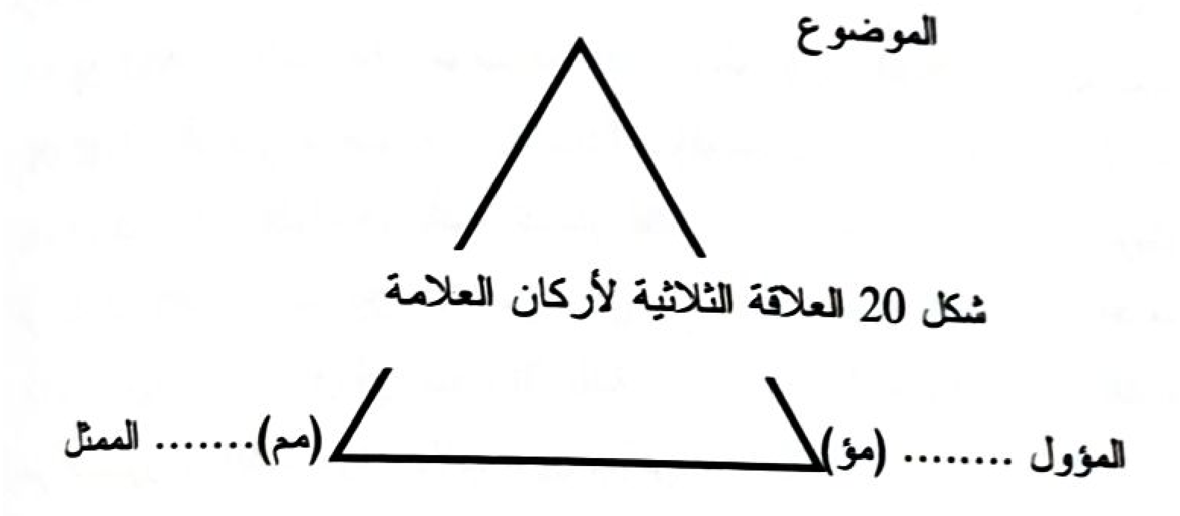
3 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ30.

4 سافان (دافيد)، الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس، تر: عبدالملك مرتاض، مجلة علامات (مجلة علمية فصلية محكمة – النادي الأدبي بجدة)، مج1، ج4، يونيو 1992م. صـ144-.145

5 الشياني (عبد القادر فهيم)، معالم السيميائيات العامة، (د: م) – الجزائر، ط 1، 2008. صـ97.

ثم المؤول».[1] فالحامل هو الممثل، والمعين هو الموضوع عند (بورس)، والمؤول (الوسيط الإلزامي) ورد عندهما بنفس المصطلح. «إن الشارح أو المؤول وهو العنصر الرابع الذي أضافه (ش. موريس) إلى ثلاثية (ش. س. بورس) له دور تحويل العلامة من صنفٍ إلى صنفٍ آخر، إذا خضع هذا التحويل لإرادة اجتماعية».[2]

والمؤوّل هو العنصر الفعال في هذه العلاقة، إنه يحيل الممثل على الموضوع. ويمكن تبسيط العلاقة الثلاثية في المثلث الآتي:[3]



شكل 20 العلاقة الثلاثية لأركان العلامة

إن إنجاز هذا المثلث يحتاج إلى النظر في علاقات كُلِّ ركن مع نفسه، ومع بقية الأركان. «لنذكر أولًا بأن تحليل (بورس) يتم إنجازه سيميوطيقيا في ثلاثة أزمنة، وفي ثلاثة مستويات مختلفة العلاقة: 1ـ بالعلاقة مع الممثل: تحليل العلامة ذاتها بعلاقة مع ذاتها، 2- بالعلاقة مع موضوعها، 3- بالعلاقة مع علامة المؤول، وبعبارة أخرى بالعلاقة مع العلامة أو مجال العلامات الذي يضع القارئ والمستمع فيه الممثل لكي

1 يوسف (أحمد)، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط 1، 2005. صـ58.

2 يوسف، السيميائيات الواصفة، مرجع سابق، صـ110-111.

3 ينظر: دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ35

يمكن لهذا الأخير أن يحيل على الموضوع».[1] وبفضل المؤول تصبح لدينا من علاقة هذه الأركان مع بعضها تسع علاقات تنتج مستويات متعددة من المعاني، يستند بعضها على بعض.

فالعلاقة بين هذه المكونات هي التي تنتج المعنى، ويعود الفضل في ذلك إلى المؤوّل؛ فـ«الممثل يمثل (أو يوضع موضع) الموضوع (بكل ما في الموضوع من معنى: أي ما هو موجود أمامنا)، هذا الموضوع الذي لا يمكن أن تتحقق قراءته (تمثيله أو معناه أو دلالته) إلا بفضل المؤوّل فالعلامة أو الممثل هي شيء ما يحل محل شيء ما بالنسبة لشخص ما من زاوية ما. فهي توجه لشخص ما أي أنها تخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة أو علامة أكثر تطورًا بدون شك».[2]

فالمؤول هو الذي يحدد العلامات ومدلولاتها، وهو ركيزة الإدراك والفهم، ولا يكمن ثراء مفهوم المؤول «في مجرد كونه يصف الطريقة الوحيدة التي يحدد بها البشر مدلولات العلامات التي يستعملونها ويتفقون في شأنها ويتعرفون عليها. إنّ المفهوم خصب لأنه يظهر كيف أن العمليات السيميائيات تحيل بواسطة تحولات مستمرة علامة على علامات أخرى أو على سلسلة أخرى من العلامات، كما أنها تحدد المدلولات»[3] بصفة غير مباشرة، بواسطة وحدات ثقافية متنوعة. فالمؤول ضروري لإحالة علامة على موضوعها، وهو الذي يحرك عملية الإحالات، فهو الذي يصل اللفظ بالفكرة أو مأثول العلامة بموضوعها. ولا يكتفي بذلك، بل يحول الموضوع إلى مأثول جديد يحيل على موضوع جديد. وعلى ذلك، فهو سلسلة من الإحالات أو التوالد الدلالي.

---

1 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ59-60.

2 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، صـ95-96.

3 إيكو (امبرتو)، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط 1، 2005. صـ187

وهذه البداهة في تأويل العلامة تعدُّ أساسًا لترجمة أي فكرة، «وتفترض في كل فكرة ارتباطًا على الأقل بفكرة أخرى (...) يقول (بورس): إذا ما افترضنا أن كل فكرة هي علامة، فينبغي على كل فكرة أن تقود بدورها إلى فكرة أخرى، وأن تحدد فكرة أخرى، طالما أن ذلك هو جوهر العلامة».[1] يقوم المؤول – إذًا – بإنجاز عملية السيرورة الدلالية داخل العلامة، فبفضله يتحول الموضوع إلى علامة جديدة، يكون لها موضوعها ومؤولها، ويتحول موضوعها أو مؤولها إلى علامة جديدة، وهكذا، فتصبح العلامة ذات دلالات مفتوحة. وتقوم فكرة المعاني الإيحائية من خلال هذه العملية، فالعلامة «تستطيع أن تتحول إلى فضاء للتوالد الإيحائي من دون ضابط ولا رقيب، أي إلى (متاهة هرمسية) تقوم في جوهرها على اللذة»[2]، التي تكتمل عندما يضع المُعَيِّن (المؤول النهائي) حدًا لهذه المتاهة؛ فتحصل اللذة والانتعاش بالحصول على المعنى الخفي أو العميق وإدراكه إدراكًا مباشرًا وحسيًا، بعد إرهاق الذهن في تتبع السيرورة الدلالية عبر الدلالات المفتوحة.

ويمكن أن نحدد المعنى الإيحائي ضمن هذه الشبكة العلاماتية، عن طريق تتبع التعالق والتراتب بين مكونات العلامة الثلاثة الذي «يفضي إلى ترجمة علاقة الأمثول مع نفسه أولانيًا بوصفها أمثولًا للأمثول، وثانيانيًا بوصفها موضوعًا للأمثول، أما ثالثانيًا بوصفها مؤولًا للأمثول، وينطبق الأمر على علاقة الأمثول مع الموضوع التي تأخذ وضع أمثول للموضوع ضمن رتبتها الأولانية، وموضوع للموضوع ضمن رتبتها الثانيانية، فمؤول للموضوع ضمن رتبتها الثالثانية، ولا يختلف الأمر بالنسبة لمراتب علاقة الأمثول مع المؤول فهي تأخذ وضع أمثول المؤول أولانيًا، وموضوع المؤول ثانيانيًا، ومؤول المؤول ثالثانيًا».[3] ويمكننا توضيح ما ورد في النص السابق بالشكل الآتي:

1 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ78.

2الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ85.

3 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ101.

	أمثول	موضوع	مؤول
أمثول	أمثول الأمثول	موضوع الأمثول	مؤول الأمثول
موضوع	أمثول الموضوع	موضوع الموضوع	مؤول الموضوع
مؤول	أمثول المؤول	موضوع المؤول	مؤول المؤول

شكل 21 المعنى الإيحائي ضمن شبكة علاقات عناصر العلامة

نلاحظ أن الموضوع الذي أحال عليه الأمثول عبر مؤول في التراتيبية الأولى أفقيًا (الموضوع/ المعنى المباشر)، قد تحول في التراتيبية الثانية إلى أمثول/ جديد (أمثول الموضوع)، أي إلى علامة جديدة، تحيل على موضوع جديد (موضوع الموضوع)، عبر مؤول جديد (مؤول الموضوع)، وفي التراتيبية الثالثة يتحول (مؤول الموضوع) إلى أمثول جديد، يحيل على موضوع (موضوع المؤول) عبر مؤول (مؤول المؤول)، فالمؤول تحول - بفعل السيرورة الدلالية - إلى علامة/ أمثول له موضوعه ومؤوله. «وأي شيء يحدد شيئًا آخر هو (مؤوله)، بحيث أن المؤول يحيل على موضوع، وهذا الموضوع يحيل بدوره على موضوع آخر بنفس الطريقة، أي أن المؤول أصبح هو نفسه العلامة، وهكذا إلى ما لا نهاية، وهو نشاط نابع من فعل يقتضي بالضرورة حضور الأبعاد الثلاثة للعلامة (الممثل، والموضوع، والمؤول)».[1]

ويمكننا من الشكل السابق تقسيم الشبكة العلاقية لمكونات العلامة ثلاثة أقسام:

1. علاقة الأمثول بنفسه وموضوعه ومؤوله، وينتج عن هذه العلاقة الأفقية المعنى الظاهر أو المباشر.
2. علاقة الموضوع بأمثوله وبنفسه وبمؤوله، ومن هذه العلاقة يأتي معنى المعنى (موضوع الموضع)، ويدخل فيه المعاني الهامشية أو الضمنية والانفعالية.

[1] يوسف، السيميائيات الواصفة، مرجع سابق، صـ56.

3. علاقة المؤول بأمثوله وموضوعه ومؤوله، وفي هذا المستوى من هذه التراتبية تتولد المعاني الإيحائية (موضوع المؤول).

فالعلامة اللغوية (علي) – مثلًا – التي ترد ضمن نصوص كثير من المحدثين مثال جيد على ما فصلتُه - سابقا – فالأمثول (ع ل ي) يحيل على موضوع (اسم علم عربي) عبر مؤول (وجود هذا الاسم ذهنيًا في ذاكرة المجتمع العربي)، وقد ارتبط هذا الاسم ذهنيًا في ذاكرة المجتمع بأنه (اسم لصاحبي هاشمي)، ويصبح هذا الارتباط مؤولًا للموضوع (اسم علم عربي) الذي تحول إلى ممثل جديد يحيل على موضوع (اسم قديم تقليدي إسلامي)، ضمن عملية السيرورة الدلالية وانفتاح الدلالة، وإذا ما تحول المؤول (ارتباط الاسم في ذاكرة المجتمع بشخصية الصحابي الهاشمي) إلى أمثول، وأوِّل، أحال على موضوع/ معنى جديد (موضوع المؤول: صراع ديني عتيق)، عبر مؤول (مؤول المؤول: ارتباط الاسم بصراع عتيق بين السنة والشيعة). كما هو مبين في الشكل الآتي:

	أمثول	موضوع	مؤول
أمثول	علي	اسم علم عربي	موجود ذهنيًا في ذاكرة المجتمع العربي
موضوع	اسم علم عربي	قديم، تقليدي، إسلامي	اسم قديم لصحابي هاشمي
مؤول	اسم صحابي هاشمي	صراع ديني عتيق	ارتبط اسمه بصراع قديم بين السنة والشيعة

الشكل 22 المعنى الإيحائي وثلاثية بورس

إن إنتاج المعنى (الموضوع)، بكل طبقاته هو نتاج لعملية التراتب والتعالق بين الأمثول والموضوع والمؤول، «والواقع أن أصول التراتب والتعالق هي التي تكفل إعادة إنتاج الموضوع، طارحة مرجعيته في سوق تداول العلامات، وذلك على نحو يقود إلى تأسيس سيرورة خاصة للحقل المؤول تنشد غائية إقامة المعنى».[1]

---

1 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ76.

3. الثالثانية:

الثالثانية هي المقولة الثالثة من المقولات الفانيروسكوبية[1] أو المقولات الأساسية للوجود عند (بورس) إلى جانب الأولانية والثانيانية. «وإذا أردنا أن نعبر عن هذه المقولات بمفاهيم سيكولوجية، دون أن يعني ذلك اختزالها إلى حالات سيكولوجية، فبالإمكان وصفها بالشكل التالي: إن الأولية هي مقولة الإحساس، أو بكلمة أدق هي مقولة ما قبل الإحساس، والمعيش غير المفكر فيه، وغير المعيش كمحسوس، أما الثانوية فهي مقولة الفعل (Action) هي حالته الخام غير المفكر فيها، ولكن المعيشة كما هي (جهد ، مقاومة)، أما الثالثية فهي مقولة الوعي المفكر فيه».[2] فالمقولة الأولى هي مقولة الإحساس، والثانية مقولة الفعل، والثالثة مقولة الفكر والوعي.

فهي مقولات وجودية تُفَسَّرُ في ضوئها كل العوالم، «إن مقولات الأولية والثانوية والثالثية الثلاث تحدد العوالم الثلاثة التي تمثل القوى والوقائع والأفكار. وهذه العوالم متفرقة، وهي واقعية بالمعنى البيرسي، أي واقعية باشتراكها مع بعضها».[3] فلا يمكن فهم تصور (بورس) للعلامة إلا من خلالها، كما أنها أصل الفهم والإدراك؛ فلا يمكن فهم الكون إلا من خلالها. «وهي مقولات تعد أصل ومنطق إدراك الكون، وإدراك الذات، وإنتاج المعرفة وتداولها».[4] فلا يوجد تفكير، ولا وجود لتصور ذهني

---

1 الفانيروسكوبية (Phaneroscopy): هي العلم الذي يعتمد على الملاحظة المباشرة للفانيرونات، وتعميم الملاحظات عليها، والتمييز بين أقسامها الكبرى، ووصف خصائص كل قسم. والفانيرون (Phaneron): هو كل ما يوجد في ذهن كل كائن، في كل زمان ومكان، سواءً طابق شيئًا أو لم يطابق. ينظر: دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ32.

2 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ 79.

3 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ80.

4 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ89.

خارج هذه المقولات، فكل أنماط الإدراك والتفكير تدخل ضمن هذه المقولات. «إن كل ما هو كائن في الذهن، كيفما كانت نظريتنا إليه، وكيفما كان معناه - هو ما يسميه (بيرس) بـ(الفانيرون Phaneron) - يدخل على الأقل في إطار مقولة من المقولات الثلاث الأولية والثانوية والثالثية». [1] وعلى ذلك فكل العمليات الذهنية وكل ما يرتبط بالذهن يدخل ضمن إحدى هذه المقولات. وبما إننا لا ندرك الكون إلا ذهنيًا، فإنا ذلك يعني دخول كل الأنماط الكونية ضمن هذه المقولات الثلاث.

ترتبط هذه المقولات الثلاث بالثلاثية السابقة لـ(بورس)، والتي عدها ركائز للعلامة (الممثل، والموضوع، والمؤول). «والمؤوّل لأنه ثالث، هو العلامة أو نسم العلامات أو حقل Champ العلامات الذي يمكن من إسناد العلامة للموضوع الذي تمثله. وبطريقة مثالية ينبغي عليه أن يكون المعادل المطلق في المقولة الثالثية للممثل الذي يمثل في المقولة الأولية بشكل مطلق وكلي الموضوع كما هو موجود في المقولة الثانوية، ولا يمنع هذا المؤول من أن يكون علامة أكثر تطورًا، بل بالعكس». [2] أي أن المؤول في المقولة الثالثانية هو المعنى النهائي للممثل في الأولانية، وهو الموضوع في المقولة الثانية، ويكون المؤول علامة أكثر تطورًا وعمقًا؛ وبذلك فهي يشكل بعدًا ثالثًا ومعنى خفيًا وإيحائيًا للعلامة الأولى.

يقسم (بورس) المقولات الأساسية إلى تسع مقولات بحسب أنماط ثلاثة هي: الأصلية، والمنحلة، والعارضة، تندرج ضمنها المقولات الأساسية:

---

1 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ 79.

2 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ100.

	الأولانية	الثانيانية	الثالثانية
الأنماط المنحلة		الثانيانية الأولى (1.2)	الثالثانية الأولى (1.3) الثالثانية الثانية (2.3)
الأنماط الأصلية	الأولانية الأولى (1.1)	الثانيانية الثانية (2.2)	الثالثانية الثالثة (3.3)
الأنماط العارضة	الأولانية الثانية (2.1) الأولانية الثالثة (3.1)	الثانيانية الثالثة (2.3)	

الشكل 23 أنماط المقولات الأساسية

وكل نمط من هذه العلاقة يمثل معنى،[1] والذي يهمنا هنا الثالثانية لكونها تمثل المؤول، حيث يبدو فيها «أن أولى مراتب الثالثانية (1.3) أن تكون وساطتها ذهنية لفكرة أو تمثلٍ ما».[2] ففي هذه الدرجة يمكن أن يوجد المعنى الإيحائي، فهو المعنى الذي يرتبط بالفكر والذهن أكثر من غيره، إنها درجة التفكير العميق والغامض. وهي الفكرة في قدرتها على أن تكون مجرد إمكانية، أي مجرد روح قادر على التفكير أو مجرد فكرة غامضة».[3] إن الفكرة في هذه المرحلة تكون غامضةً وخفية، وتوجد في عمق النص أو خلفيته.

والتواصل في هذه المرحلة يُعدُّ لعبًا معقدًا، فهو يملك وجودًا مختلفًا أو وجودًا صوريًا؛ بسبب وساطته الذهنية، كما أنه قائم على التشفير وأصداء العلامات؛ بسبب غموض فكرته، بل إن «التشفير ينتج عن الثالثية، فهو إبداع لقواعد تأليف العلامات، أي لتلك القواعد الخاضعة فقط للحظة المعيشة التي يقوم خلالها التواصل».[4]

1 ينظر: الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ81-82

2 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ82

3 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ.91

4 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ.136

ثالثانية (بورس) بوساطتها الذهنية تعني صورةً ذهنية مختلفة، إنها تُمثّلُ لفكرة ولكن لها وجود خارج الفكر، وانفعال خارج الانفعال. إنها تفترض وجودًا ثالثًا خليطًا من الفكر والانفعال، إنها انفعال عقلي، أو كما يسميها (جيل دولوز) الأحاسيس العقلية. فـ«حينما نتكلم عن صورة ذهنية، فإنما نعني شيئًا آخر مختلف: إنها صورة تتخذ لها موضوعات فكرية، موضوعات لها وجود خاص خارج الفكر، مثلما أن موضوعات الإحساس يكون لها وجود خارج الإحساس. إنها صورة تتخذ موضوعًا لها من الإضافات، من الأعمال الرمزية، من أحاسيس عقلية. وهي يمكن أن تكون – ولكن ليس بالضرورة – أشد صعوبة من الصور الأخرى، سيكون لها بالضرورة مع الفكر علاقة جديدة، مباشرة، مغايرة كليًا لعلاقة الصور الأخرى مع الفكر». (1)

إن الثلاثية عند (دولوز) عملية إيحاء، ولكنها لا توحي بأفعال أو أفكار أو عواطف مجردة، فهي تضم المعنى الإيحائي الذي تقدمه التأويلات، وبالعثور عليه تتم عملية الفهم. «كذلك فإن الثلاثية لا توحي بأفعال ولكن بتصرفات تشتمل على العنصر الرمزي لقانون (إعطاء تبادل). لا توحي بإحساسات ولكن بتأويلات، تحيل على عنصر الفهم، لا توحي بعواطف ولكن بأحاسيس عقلية». (2) أي بانفعالات عقلية، وهذا هو المعنى الإيحائي الذي يعتمد على الانفعالات العقلية بوصفها أصداءً للعلامات.

فالثالثانية عند (بورس) أو الثلاثية عند (دولوز) بوصفها مصطلحًا موازيًا للمعنى الإيحائي هي أحاسيس عقلية (انفعال عقلي) لصور ذهنية تشتمل على العنصر الرمزي والفكرة الغامضة. والصور الذهنية ليست العلامات الأصلية لأي تمظهر سيميائي، ولكنها أصداء تلك العلامات.

1دولوز (جيل)، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1997م. صـ263.

2دولوز ، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، مرجع سابق، صـ261-.262

المبحث الثاني

تمظهرات المعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة:

1. المؤول النهائي في سيميائيات بورس:

سيميائيات (بورس) تنسب إلى مؤسسها العالم الأمريكي (تشارلز سندرس بورس)، وترى أن التفكير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العلامات، و«تقوم سيميائيات (بورس) على مبدأ أساس: أن العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر».[1] وقد اعتمد في أفكاره السيميائية على المنطق، واستفاد من الرياضيات، و«يستند علم السيمياء عند (بيرس) إلى فلسفة شاملة للكون».[2] وقد قامت سيميائيات (بورس) على الثلاثية المكونة للعلامة، التي تعمل ضمن ثلاثية أخرى هي المقولات الوجودية الفيرنسكوبية. وأركان العلامة عنده هي: الممثل، الذي يقابل الدال عند (سوسير)، والموضوع، والذي يقابل المدلول عند (سوسير)، وأضاف شيئًا جديدًا ليس موجودًا عند سابقيه أو معاصريه، وهو المؤول، الركن الثالث والفاعل في العلامة.

ويميز بورس بين ثلاثة أشكال من المؤولات:

أ. المؤول المباشر (Immediate): و«هو المؤول الممثل في العلامة».[3] فهو الذي يحيل الممثل على الموضوع المباشر. «والمؤول المباشر في مصطلحية (بورس) يعين المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة بشكل مباشر، ويتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها».[4] فهو على ذلك الحد الأدنى من المعنى الذي يقابل الموضوع/المعنى المباشر في السمة/العلامة، فـ«كل سمة تشتمل على الحد الأدنى من

---

1 إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ120.

2 الفاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، صـ46.

3 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ31.

4 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ103.

المعنى»[1]، يكون ظاهرًا وواضحًا لكل أهل اللغة، فهو معنى سطحي يتجسد في سطح العلامة، «وكلّ علامة تعبرّ بصفة مباشرة عن موضوع مباشر».[2] في ذاتها دون النظر إلى السياقات الخارجية لهذه العلامة.

المؤول المباشر هو المؤول الأول الذي يماس العلامة، ويحيلها على موضوعٍ ما يفتح سيرورتها الدلالية، إلا إن هذا الموضوع ليس إلا الموضوع المباشر الذي يفهم مباشرة من العلامة؛ إذ «يعتبر المؤول المباشر مؤولا مدركا فهو لا يرى إلا الموضوع المباشر ولا يمكن أن يقول عنه إلا ما تسمح بقوله طريقة التحليل».[3] فالموضوع المباشر الذي ينتجه المؤول المباشر «هو الموضوع كما تمثله العلامة فهو علامة وصفية أو علامة فردية أو علامة عرفية»[4]، يمثل معناها الأساسي أو السطحي. إن المؤول المباشر هو الذي يحيل على المعنى المباشر أو التقريري، الذي يفهمه كل أصحاب اللغة. فهو لا ينتج إلا معنى تشترك في فهمه وإدراكه الجماعة اللغوية؛ لأن حدود التأويل فيه مرتبطة بمعطيات هذا الفهم المشترك.

فـالمؤول المباشر لكلمةٍ ما هو معناها المباشر، فالمؤول المباشر لكلمة (امرأة) - مثلا – هو إحالتها عل (إنسان + أنثى). «كذلك المؤول المباشر لحفلة زفاف: فهو يتمثل في أن الناس يعرفون جميعًا أن شخصين اثنين – أي موضوع المؤول - يتحد أحدهما بالآخر بصورة شرعية».[5] وعلى ذلك، فهو المعنى الأولي الذي لا يتطلب أي جهدٍ لفهمه، فالموضوع المباشر «هو حصيلة لسيرورة سيميائية سابقة يطلق عليها (بورس) التجربة الضمنية (experience collaterally). مثال ذلك الجملة التالية:

1ساقان، الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس، مرجع سابق، صـ158

2 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ463

3 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ138

4 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ139.

5مرتاض، الأصول السيميائية في فكر شارل بيرس. مرجع سابق، صـ158.

(شجرة طويلة). فالموضوع المباشر هو إسناد صفة الطول إلى الشجرة، وهو أمر يدركه كل من له معرفة باللغة العربية»[1].

ب. المؤول الديناميّ (Dynamical): و«هو الفعل الواقع الذي تحدثه العلامة في الذهن».[2] فهو الجهد الذهني الذي يسعى إلى إدراك العلامة، فإذا كان المؤول المباشر يدرك من أول وهلة بدون جهد ذهني، فإن الدخول في العمليات الذهنية أو العملية التأويلية هو المؤول الدينامي. فهو «الذي يقدم كل المعلومات الضرورية لتأويل العلامات»[3]؛ فهو أثر حقيقي وفعل واقعي تتركه العلامة في ذهن المتلقي، ويقدم كل التأويلات الممكنة للعلامة، فهو المسؤول عن تحريك العملية التأويلية في المستوى الثاني من الإدراك، وهو المستوى العميق أو مستوى التوالد الإيحائي. «ويتشكل هذا المستوى من خلال استحضاره لمعطيات معرفية ليست معطاة بشكل مباشر مع العلامة. إنها ذاكرة أخرى يقوم المؤول الدينامي، وهو المستوى الثاني، بتنشيطها لكي تسلم العلامة بمجمل أسرارها. وبعبارة أخرى، فإن المؤول الديناميكي هو كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة».[4] فهو كل العمليات التأويلية التي يقوم بها الذهن من أجل تأويل للعلامة، وفي كل عملية تأويلية تتشكل العلامة بمؤول ديناميكي.

ويُعَدُّ المؤول الديناميكي مؤولًا حركيًا، فـ«هو الذي يحرّك إنتاج العلامة».[5] وهو المسؤول عن فتح الدلالة وتعدد المعنى في إطار العملية السيميوزية (السيرورة الدلالية)، لتنفتح العلامة على دلالاتٍ لانهائية. «ويعتبر المؤول الدينامي مؤولًا حركيًا، فعلاقته بالموضوع تتغير؛ وذلك حسب كون الموضوع مباشرًا (م.م) أو ديناميا (م.د) ففي حالة كون الموضوع مباشرًا فإن المؤول الدينامي لا يعطي إلا ماله علاقة بالعلامة

1 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ99- 100.

2 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ31.

3دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ138.

4 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ103.

5 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ463.

نفسها كما هي (...)، وفي حالة كون الموضوع ديناميًا فإن المؤول الدينامي (م.د) يبحث عن معلومات في السياق نفسه للموضوع كيفما كان حجم هذه المعلومات».[1]

فالعلامة (امرأة) تدل في موضوعها المباشر – كما سبق – على (إنسان + أنثى)، أمّا إذا دلت على الجبن أو كثرة الكلام أو السب، فإنّ ذلك يدخل ضمن المؤول الديناميكي. وفي المثال السابق: (شجرة طويلة) تدرك العلامة في موضوعها المباشر باعتبارها إحالة على نبات له جذور عميقة وأغصان وهو موصوف بالطول. «أما أن تكون الشجرة دالة على الخصوبة أو الجنس أو الوطن أو الدين أو أي مضمون أسطوري آخر، فذاك أمر يتطلب معرفة بالثقافة التي تُصاغ ضمنها هذه الجملة».[2] وذلك بفعل المؤول الديناميكي الذي يفتح اللفظ على سيرورةٍ دلالية، يصبح بفعله ذا دلالات مفتوحة.

ج. المؤول النهائي (Final): وهو «الذي يسميه (بيرس) المؤول العادي وهو يقدم كذلك أنساق التأويل، وهو الأثر الذي قد تحدثه العلامة في ذهن يمكن للظروف أن تطور أثر العلامة إلى أقصاه، أو كما يقول (بيرس) أيضًا: بعد التطوير الكافي للفكر».[3] ويعرفه (جيرار دولودال) بأنه: «الحالة التي تعودنا أن نحيل بها نمطًا ممثلًا ما إلى نمط موضوع، والتي نكتسبها بالتجربة».[4] وهذا التعريف الأخير يشوبه شيء من الغموض إذ يتداخل فيه المؤول النهائي مع المؤول مباشر. وبذلك يكون التعريف الأول أوفى، فالمؤول النهائي هو الأثر الأقصى الذي تحدثه العلامة في الذهن بعد تطور فكري كافٍ.

وهو مؤول نسقي يعمل على تنظيم إدراك العلامة واكتماله، أي فهم المعنى العميق والإيحائي للنص، كما يعمل على «اكتمال السيرورة المقررة على المؤوّل من

---

1 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ463.

2 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ100.

3 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ138.

4 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ31.

جهة، ولا محدودية العلامة – من جهة أخرى؛ فهو وحده قادر على ضمان الخاصية الثلاثية للمؤوَل ومن ثم أصالة العلاقة – العلامة».[1] إنه يعد نهايةً حتمية للدلالات التي فتحها المؤول المباشر، وأطلق عنانها المؤول الديناميكي. «وهذا المستوى من طبيعة خاصة، فهو لا يشكل مستوى دلاليًا بالمعنى الحرفي للكلمة، لأنه ليس مستقلًا عن حركية المؤول الديناميكي وعما يقترحه من إحالات. إلا أنه يعد قوة مضادة تكبح جماح هذا المؤول وتضع قاطرة التأويل فوق سكة بعينها. إنه يقترح على الذات المؤولة خانة تأويلية تمنحها الراحة والإطمئنان. ويطلق (بورس) على هذا المستوى المؤول النهائي».[2]

المؤول النهائي – إذًا – يأتي بعد أن يعين المؤول المباشر موضوع العلامة أو معناها المباشر، وبعد أن يقترح المؤول الديناميكي عددًا لا نهائيًا من التأويلات، ليكبح لا محدودية التأويل للمؤول الديناميكي، فيقترح أو يعين معنى من المعاني الناتجة عن تلك العملية التأويلية، وينبغي أن يكون ذلك المعنى قادمًا من عمق النص متجاوزًا المعنى السطحي الذي يعينه المؤول المباشر، والمعاني الضمنية والانفعالية القريبة من السطح والتي يقترحها المؤول الديناميكي في سيرورته الدلالية. وهذا المعنى المتخفي في أعماق النص هو الأقرب إلى أن يكون هو قصد المبدع الذي أنتجه بفعل انفعاله العقلي، وهذا ما يؤكد على أن ما يعينه المؤول النهائي ليس إلا المعنى العميق والإيحائي للنص.

وهذه المؤولات أو الموضوعات متعالقة مع بعضها، فـ«المؤول النهائي (م.ن) يتضمن المؤول الدينامي (م.د) والمؤول المباشر (م.م)، ويتضمن المؤول الدينامي المؤول المباشر (م.م)».[3] فهي متداخلة لا يمكن أن يبنى أحدها مفصولًا تمامًا عن الأخرَين، و«انطلاقا من هذا التصور، فإن المؤول الديناميكي يُؤسس على أنقاض المؤول المباشر

---

1 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ92.

2 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ105.

3 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ138.

ولا يمكن أن يوجد إلا من خلال وجود الأول. فعندما يتخلص المؤول الديناميكي من مقتضيات المؤول المباشر، فإنه ينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي».[1] ويأتي المؤول النهائي منتقيًا إحدى التأويلات التي أتاحها المؤول الديناميكي؛ ليوقف بذلك سيرورته الدلالية، والتي تبنى عبر الإحالات، وتحول كل فكرة/ موضوع تنتجه العلامة إلى علامة جديدة، ابتداءً من الموضوع المباشر الذي يعينه المؤول المباشر.

و«بما أن (بيرس) يعتقد في ثبات القوانين العامة في الطبيعة، فإن الموضوع المباشر يشير بكل تأكيد إلى معنى موجود ضمنيًا في الموضوع الديناميكي، فالمدلول السيميائي مرتبط بالمدلول المعرفي».[2] وترتبط علاقة المؤول المباشر بعملية التأويل الديناميكية بأنه الأساس الذي تنطلق منه هذه العملية، لأن «وظيفته الأساسية هي إعطاء نقطة الانطلاق للدلالة، أي إدخال المأثول داخل سيرورة السميوز».[3]

وترابط المؤولات وتداخلها يعني أن الموضوع المباشر بمؤوله المباشر، أساس للعملية التأويلية التي يشتغل فيها المؤول الديناميكي، ويوقفها المؤول النهائي، وبذلك «يؤلف (المؤول المباشر)، و(الدينامي) و(المؤول النهائي) أركان حقل المؤول في الدلالات إذ يمثل الأول الأحقية القبلية للعلامة بالقابلية التأويلية الخاصة، بوصفها مدلولًا داخليًا، تأخذ شكل أثر غير ملاحظ لا يفضي إلى أي شيء. أما الثاني فيمثل الأثر الواقعي الذي تحدده العلامة أو ذلك الحدث الواقعي المتفرد الذي يمنحنا تجربة ضمن كل فعل تأويلي. في المقابل، يعد الثالث بمثابة النتيجة الحتمية التي ينبغي بلوغها انطلاقا من التأمل الكلي للعلامة وذلك بعد حصول التطور التام للفكرة».[4] التي

---

1 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ103.

2إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ185.

3 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ103.

4الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ90.

تكتسب به ظلالًا إيحائية و أصداء تترك أثرًا أو انفعالًا فكريًا في ذهن المتلقي، يحدثُ بعد التطوير الكافي للفكر.

ولو ربطنا هذا بالثلاثيات التي قامت عليها سيميائيات (بورس) للاحظنا أن «المعنى الثالث إذن يأتي إلى العلامات الأولى عن طريق التجربة الإضافية للموضوعات الثانية. وفي هذه الحالة سنميز بين ثلاثة أنواع من المعنى تبعًا لنمط الموضوع الذي هو ثان بطبيعة الحال والذي يمكن إخضاعه للتجربة، ويمكن أن يكون أولا أو ثانيًا أو ثالثًا. وتميز (اللايدي ويلبي Lady Welby) بين ثلاثة أنواع من المعنى تعطيعها بالتوالي أسماء المعنى والدلالة والدلالية. وسيلاحظ (بيرس) وهو يفحص ثلاثية (اللايدي ويلبي) أن الدلالية هي المعنى العميق الذي يربطه هو نفسه بالمؤول النهائي»[1].

إن هذا المعنى العميق الذي يساوي الدلالية عند (اللايدي ويلبي)، والمؤول النهائي عند (بورس)، يساوي ما اصطلح البحث على تسميته بالمعنى الإيحائي. ولو قارنا مصطلحات (اللايدي ويلبي) ومصطلحات (بورس) مع مستويات المعنى كما هو موضح في الفصل الأول، فإن المعنى يقابل الموضوع المباشر أو المعنى التقريري والسطحي للنص، بينما يقابل مصطلح الدلالة والموضوع الديناميكي – قبل أن يصل إلى أقصاه – الدلالات الهامشية والضمنية، ويقابل مصطلح الدلالية والمؤول النهائي المعنى الإيحائي والعميق.

إنّ قراءة النصوص تسعى إلى الكشف عن مستويات المعنى وطبقاته؛ للكشف عن المعنى الإيحائي والعميق المختفي داخل طبقات النص. وهكذا، يمكن «استثمار هذا التميز في قراءة النصوص. فالنص يحتوى على معارف أو طبقات متراكبة، منها ما هو ظاهر ومنها ما هو مستتر ومتواري عن أعين القارئ. والفعل التأويلي الأصيل هو الذي يبحث في الوجوه التي لا ترى بالعين المجردة من خلال الكشف عن الروابط

---

1 دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ179.

الخفية بين (الطبقات النصية)».[1] وعند تحليل أي نصٍ بحثًا عن معناه الإيحائي الخفي لا بد من فك شفراته؛ فـ«ليس هناك تحليل دون وجود التشفير».[2] وكل تشفير يحتاج إلى تأويل، والمؤول الديناميكي لا يشتغل إلا داخل العملية التأويلية.

والموضوع الديناميكي لا يظهر مباشرةً في العلامات؛ فـ«إننا مع المؤول الديناميكي نخرج من دائرة التعيين لندخل دائرة التأويل بمفهومه الواسع. وبتعبير (رولان بارث) لا يمكن تصور إيحاءات دون تقرير».[3] فالتشفير يجعل من العلامات علامات تقريرية تعيينية، وبفك شفراتها يعمل المؤول الديناميكي على إطلاق السيرورة التأويلية فيها؛ لتنفتح دلالاتها؛ وتصل إلى المعنى الإيحائي، فيلتقطه المؤول النهائي، وتتوقف عنده العملية التأويلية.

المعنى الإيحائي يُولد في رحم العملية السميوزية، وهو خانة تأويلية من ضمن الخانات الكثيرة التي يقدمها المؤول الديناميكي، «ويؤكد بيرس أن العلامة (الممثل) ينبغي أن توحي بموضوعها الدينامي أو غير المباشر (أن تشير إلية بإشارة)».[4] مما يعني أن تلك الخانة التأويلية أو ذلك المعنى الذي يعينه المؤول النهائي – من ضمن التأويلات التي يقدمها المؤول الديناميكي – هو معنى أوحتْ به العلامة (الممثل) وأشارت إليه؛ إذ المؤول النهائي لا يؤول وإنما يقترح ويعين، «إن وظيفته الرئيسة هي الوقوف في وجه القوة التأويلية المدمرة التي يطلق عنانها المؤول الديناميكي».[5]

وعلى ذلك، فالمعنى الإيحائي هو خانة من الخانات الكثيرة التي يوفرها المؤول الديناميكي. والذي يحدد أيَّ خانة هي المعنى الإيحائي هو المؤول النهائي بآليات

---

1 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ100.

2 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ137.

3بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ104.

4 دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ137.

5 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ105.

الضابطة التي تساعد القارئ على الترهين والتحديد. أي أن المعنى الإيحائي هو المعنى الذي ينتجه المؤول الديناميكي ويعينه المؤول النهائي.

2. تضمين التضمين في سيميائيات الثقافة:

سيميائيات الثقافة (culture semiotics) هي إحدى اتجاهات السيميائيات المعاصرة، التي جمعت بين سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة مشكلةً بذلك تيارًا سيميائيًا واسعًا. وتعود جذورها «إلى فلسفة الأشكال الرمزية عند (كاسيرير)، وإلى الفلسفة الماركسية».[1] فقد نشأت في البيئة الروسية الماركسية؛ إذ «لم تتبلور سيميوطيقا الثقافة أو الثقافات بشكل جلي إلا مع مدرسة موسكو - تارتو (Tartu) التي كان يمثلها كل من: (إيفانوف Ivanov)، و(أوسبنسكي Ouspenski)، و(لوكموتسيف lekomcev)، و(لوتمان Lotman)، وغيرهم».[2] وإلى جانب المدرسة الروسية نشأت المدرسة الإيطالية، وقدمت كثيرًا من الأفكار في هذا الاتجاه من السيميائيات.

وأهم رواد هذا الاتجاه «من العلماء والباحثين السوفيات الذين تطلق عليهم تسمية (جماعة موسكو - تارتو)، وهم (يوري لوتمان)، و(فياتشلاف)، و(ف. إيفانوف)، و(بوريس أو سبنسكي)، و(فلاديمير تودوروف)، و(الكساندر. م. ياتيجورسكي)، وكذلك الإيطاليين (روسي)، و(لاندو)»[3]، ومن إيطاليا - أيضًا - (امبرتو إيكو).

تُعَرَّف سيميائيات الثقافة بأنها «دراسة الأنظمة الثقافية باعتبارها دوالا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية، بغية استكناه المعنى الثقافي الحقيقي داخل المجتمعي، ورصد الدلالات الرمزية والأنثروبولوجية والفلسفية

1الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ97.

2 حمداوي (جميل)، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، شبكة الألوكة، 9/ 7/ 2014، http://www.alukah.net/literature_language/0/73254/#ixzz3SmCPFMSX

3 إبراهيم (عبدالله) وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط 2، 1996م. صـ106.

والأخلاقية. ولا تقتصر هذه السيميوطيقا على ثقافة واحدة أو خاصة، بل تتعدى ذلك إلى ثقافات كونية تتسم بطابع عام».[1] فهي دراسة الأنظمة الثقافية الكونية، التي تتمظهر بوصفها علامات.

وتنطلق سيميائيات الثقافة من الظواهر الثقافية باعتبارها أنساقًا دلالية، وعمليات تواصلية، فهي تهتم بالثقافات الكونية التي تتسم بطابع عام قائم على التعايش والتواصل والمثاقفة، كما أنها تهتم «بخصوصيات كل ثقافة مستقلة داخل نظام سيميائي كوني. وتعنى أيضا بالعوالم والأقطاب الثقافية الصغرى والكبرى ضمن ثنائية المركز والهامش».[2] وبذلك يصبح الكون كله مجالًا تشتغل عليه سيمياء الثقافة. فهي تسعى إلى دراسة أنظمته الثقافية، والتمييز بين المركز والهامش فيها؛ وهذا يعني أن كل الأنظمة الثقافية للكون في كل مجالاته تحتوي على مستويين هما المركز والهامش، وتركز سيمياء الثقافة على دراسة الأنظمة في مستويات الهامش المعقدة. وفي هذا الكون «قضايا مهمة شتى يمكن أن تشتغل عليها سيميوطيقا الثقافة، مثل: الإبداع، والآداب، واللغة، والفن، والفلكلور، والترجمة، والأدب المقارن، والتواصل، وعلاقة الأنا بالآخر، وأدب الصورة، وأدب الرحلة...».[3]

تعتمد سيميائيات الثقافة على التفريق بين المركز والهامش، و«يعتمد السيميائيون في بناء المعنى على التمييز بين الثنائية التالية: التعيين Denotation والتضمين Connotation. فالمعنى لا يوجد على مستوى التعيين، كما هو معروف، بل يكمن في مستوى التضمين. وهذه حقيقة تكاد أن تكون من المسلمات لدى السيميائيين».[4] المعنى السيميائي يكمن في المستوى الثاني (الضمني)، إذ لا تهتم

---

1 حمداوي، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، مرجع نت سابق.

2 حمداوي، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، مرجع نت سابق.

3 حمداوي، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، مرجع نت سابق.

4 لعياضي (نصر الدين)، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى، مجلة الباحث الاجتماعي، عدد 10، سبتمر 2010م، صـ47.

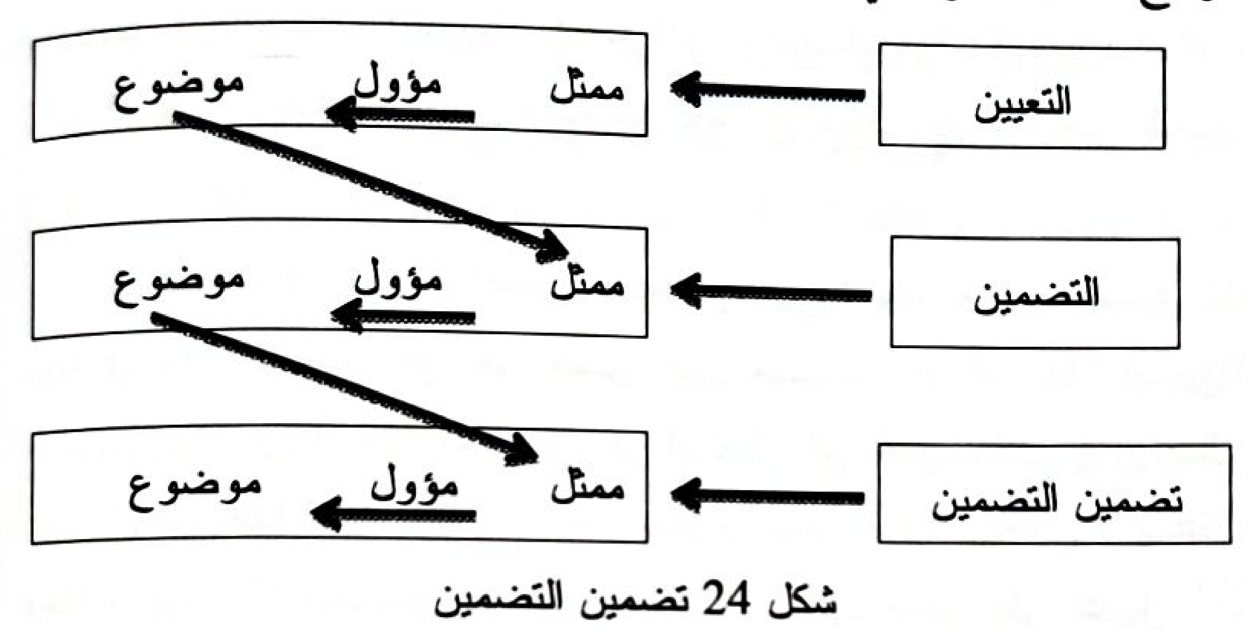
السيميائية بمستوى التعيين. فالمعنى الذي تبحث عنه سيمياء الثقافة يتواجد في المستوى الثاني؛ ولذلك فهو مجال دراستها، والأنظمة في هذا المستوى تكون أكثر تعقيدًا. والفصل بين التعيين والتضمين أمر سهلٌ، فأغلب العلامات تمتلك جوانب تعيينية وتضمينية. «وهنا لا ينفي أحد رواد مدرسة الدراسات الثقافية، (ستيورت هال Stuart Hall) سهولة الفصل بين التعيين والتضمين فقط، بل يشكك حتى في وجود التعيين في (حالة الصفر)»[1].

إن المشكلة لا تكمن في الفصل بين ما هو تعييني للعلامة وما هو تضميني لها، وإنما في هذا التضمين هل هو منغلق على مضمونه، أم أنه قابلٌ للتأويل؟ «فالسيميائيون يرون أن هذه الدلالة لا يمكن أن تغطي كل الحقل الدلالي في الاتصال. بمعنى أن فعل الدلالة لا يتوقف عند حد معين إلا توقفا ظرفيا، وبالتالي لا يستنفد. وهذا ما يؤكد بأن التضمين ليس شيئا مغلقا لأن المدلول منفتح على التأويل»[2]. فالتضمين ليس نهاية النص، والمعنى الثاني أو الضمني ليس هو المعنى الأخير، فانفتاح التضمين يعني أن مستويي (التعيين والتضمين) يتكرران في كل عملية تأويلية، وهكذا نصبح أمام تضمين التضمين.

يرجع هذا الانفتاح إلى السيميوزيس التي ترتكز عليها السيميائيات، فحركة السميوز في مستوى الهامش (الضمني) تعمل على التوالد الدلالي للعلامة داخل هذا المستوى. «فالسميوز بطبيعتها اللامتناهية تقود المؤول إلى ترجمة علامة في علامة أخرى ضمن سيرورة تلغي من حسابها مقولة المرجع كحد مادي، لكي تستحضر نص الثقافة الذي يعد العنصر الوحيد الذي يمكننا من إرساء نقطة نهائية ضمن تدفق دلالي لا ينتهي نظريا عند حد بعينه»[3]. فكل مدلول (تضمين) يصبح في مستوى معين دالًا يبحث عن مدلول (تضمين)، وهكذا إلى أن تساعدنا الثقافة في إيجاد نقطة نهائية ترسو

1 لعياضي، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى، مرجع سابق، ص47.
2 لعياضي، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى، مرجع سابق، ص48.
3 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص55.

عندها العملية التأويلية. «وفي هذه الحالة ينتقل الحديث من التضمين إلى (تضمين التضمين)»[1]، أو ما يطلق عليه (يوري لوتمان)[2] «هامش الهامش».[3] ويمكن أن نوضح ذلك بالشكل الآتي:



شكل 24 تضمين التضمين

نلاحظ أن كل تضمين يحيل على تضمين جديد، وأن «بناء المعنى لدى السيميائيين يتحول إلى مجرد (لعبة) تستند إلى منطق بناء المعنى الذي يكون في آخر المطاف صنيعة المؤول؛ أي الذي يؤول التضمين».[4] إنها تُعدُّ بحثًا عن المعنى في الأنساق الثقافية، المعنى الذي لا يكون تعيينًا، بل هو المعنى الناتج عن التوالد الدلالي في مستوى التضمين، والسيميائية تبحث في هذا المستوى من أجل الوصول إلى المعنى

---

1 لعياضي، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى، مرجع سابق، صـ48.

2 يوري لوتمان (yuri Lotman) (1922 - 1993)، سيميائي عمل في جامعة تارتو في إستونيا وأسس مدرسة تارتو. عمل ضمن التقليد السيميائي الشكلاني البنيوي، لكنه وسع مشروعه السيميائي من خلال إنشاء السيميائية الثقافية (Cultural Semioitcs). وكان هدفه التوصل إلى نظرية سيميائية موحدة موضوعها الثقافة. ينظر: تشاندلر، أسس السيميائية، صـ383

3 لوتمان (يوري)، سيمياء الكون، تر: عبدالمجيد نوسي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط: 1، 2011. صـ58.

4لعياضي، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى، مرجع سابق، صـ48

النهائي. فهي «مجرد أدوات تستخدم في سياق محدد ليس للإقرار بحضور الإيديولوجيا أو غيابها في اللغة، بل للتمييز بين مختلف المستويات التي تلتقي فيها الإيديولوجيا والخطاب».[1] فهي تنطوي على دلالات متعددة تشير إلى الرابط الخفي بين تجلي العلامات الثقافية في الخطاب وظهورها في الواقع الثقافي.

فـ(تضمين التضمين) هو نتاج العملية التأويلية، وهو يُعدُّ المعنى العميق لأي نسق دلالي، وهو ما تطلق عليه الدراسة المعنى الإيحائي، فهو تجاوز للمعنى الضمني أو الهامشي إلى ما وراءه، فعند نقطة ما من هذه التأويلات، التي نطلق عليها تضمين التضمين يظهر المعنى الإيحائي من خلال أصداء العلامات الأصلية.

ولتحليل النصوص الأدبية في ضوء السيميائيات الثقافية، فإنه لا بدّ من هذه السيرورة التأويلية (السيميوزيس)؛ «ولا تنتج دلالة النص الثقافية إلا حين التقاء الإنتاج مع التلقي والتأويل. وبالتالي، تعد النصوص المؤسسة الثقافية الأولى. وبالتالي، تساهم اللسانيات والمقاربات التأويلية الدلالية في تفكيك هذه النصوص بنية ودلالة ومقصدية. ومن ثم، يرتبط كل نص باللغة والمجتمع ومؤسسة الجنس الأدبي».[2]

والنص الأدبي بوصفه نسقًا ثقافيًا يرتبط بالأنساق الثقافية لهذا العالم الثقافي الفسيح، ويخضع لهذا النوع من التشفير الثقافي على مستوى التضمين، وهو يحتاج كذلك إلى أدوات سيميائية الثقافة لفك شفراته. ولكل مجتمع شفراته الثقافية التي تخضع لها كل أنظمته، ومنها الأنظمة اللغوية والإبداعية الأدبية. و«يقترح علماء الإشارات/ العلامات أن هناك شفرات ثقافية في كل مجتمع – وهي تركيبات خفية»[3]، يجب على عملية التأويل فك هذه الشفرات وفهمها من خلال السنن الثقافية، خاصةً وأن هذه السنن تشكل وحدات ثقافية يمكن أن تُعدّ وحدات سيميائية

1 لعياضي، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى، مرجع سابق، صـ48

2 حمداوي (جميل)، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، مرجع نت سابق.

3 أيزابرجر (آرثر)، النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط 1، 2003. صـ132.

تساعد في عملية التأويل. «فالسنن الثقافية هي الكفيلة بتوجيه عملية التلقي والتأويل. ليس هذا فحسب، بل إن هناك تماهيًا بين حدودهما فقد ربط الناقد الإيطالي (امبرتو إيكو) بين الوحدة السيميائية (Semiotic Unit) والوحدة الثقافية (Cultrural Unit) التي يمكن أن تحقق استقلالًا نسبيًا يتيح إدراكها من خلال سياقها الثقافي»[1]. إن عالم الثقافة يشبه عالم التجسس من ناحية وجود شفرات تحتاج إلى فكها وفهمها، «فغالبًا ما يتم تشفير الرسائل – حتى إذا تم اعتراضها لا يمكن فهمها – وينطبق الشيء نفسه على عالم الثقافة».[2]

وعلى ذلك، فإن تضمين التضمين ما هو إلا سيرورة دلالية مرهنة؛ فسيميائيات الثقافة تنظر إلى المعنى الناتج عن هذه العملية على أنه معنى صدا اللفظ أو معنى المعنى (تضمين التضمين أو هامش الهامش)، إنه المعنى النهائي والإيحائي لعملية فك الشفرات الرمزية لعلامة ما.

3. السيميائية الإيحائية:

يُعدُّ الإيحاء مصطلحًا مركزيًا في السيميائيات الحديثة بشكل عام؛ فهو المستوى الذي يتواجد فيه المعنى السيميائي، إلا أن هناك اتجاهًا غلبت عليه دراسة مستوى الإيحاء، والبحث عن المعنى فيه، من خلال تعميق القراءة وتتبع السيرورة الدلالية للعلامة في هذا المستوى، أو ما يُدعى بالتوالد الإيحائي. وقد عُرِفَ هذا الاتجاه عند البعض بـ(سيميائية الإيحاء)، وأكثر ما نجد هذا النوع من الدراسة عند تيار (ما عُرِف) بسيميائيات الدلالة.

ينظر السيميائيون إلى العلامة بوصفها أداة الوجود الممكن للعالم عبر وجودها المفهومي، «الذي يحول الأشياء إلى كيانات رمزية تتجاوز دلالاتها على نفسها لكي

---

1 سرحان، الأنظمة السيميائية، مرجع سابق، صـ60.

2 أيزابرجر، النقد الثقافي، مرجع سابق، صـ131.

تتحول إلى سند لأبعاد إيحائية وخيالية ورمزية».[1] وهو ما يعني إعطاء الوظيفية المفهومية للمستوى الثاني الذي تحيل عليه العلامة؛ فالعلامة تعين الأشياء في مستواها الأول، وتدل على المعنى وتوحي به في المستوى الثاني. «وعلى هذا الأساس وجب الفصل بين مستوى دلالي يكتفي بإنتاج وحدات قيمية من طبيعة تعيينية، وبين مستوى ثان يشير إلي قيم مضافة تدرج الفعل الإنساني ضمن وضع ثقافي خاص. ونطلق على المستوى الأول التقرير (Denotation) ونطلق على المستوى الثاني الإيحاء (Connotation)».[2]

وقد اختلفت تعبيرات السيميائيين عن هذين المستويين فعلى غرار (شارلز وليام موريس Charles Willam Morris) في تميزه بين المُدَلّل والمُعَيَّن، فصل (كارناب) بين التعيين والإيحاء عبر مصطلحي (الماصدق Extension) و(القصد Intention)، أو المفهوم والماصدق، وفي كل الأحوال ثمة فرق بين الأشياء والدلالة عليها.[3] وكثرة المصطلحات تبين اجتهاد السيميائيين في التمييز بين مستويي النص.

فالتعيين والتقرير والماصدق والمعين، شيء واحد يعني «قدرة العلامة على الإحالة على قسم من الأشياء، ما يشكل مجموع السمات المعنوية التي تسمح لنا بتسمية مرجع ما (التسنين) والتعرف عليه (فك التسنين)، أي تحديد مجموع الوحدات ذات الطابع التعريفي البحت. وبهذا المعنى فإن التقرير يُنظر إليه باعتباره معنى أساسيا داخل الواقعة الإبلاغية، فلا يمكن للتواصل أن يتم في غياب وحدات تقريرية صريحة».[4] وهو على ذلك المعنى الصريح أو المباشر للعلامة، ويسمى – أيضًا – المعنى التقريري أو التعييني، أو المباشر أو الصريح أو السطحي، كما يسميه (بورس) الموضوع المباشر.

---

1 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ40.

2 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ271.

3 الشيباني، معالم السيميائية العامة، مرجع سابق، صـ48.

4 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ271.

والإيحاء والمفهوم والقصد والمدلل، كلها أسماء للدلالات الخفية أو العميقة للعلامة، فهو نقيض التقرير، و«يتشكل من وحدات (عرضية) و(خجولة) و(محتشمة)، عادة ما يُنظر إليها باعتبارها قيما ثانوية ولا تدرك ضمن السجل التعييني للمراجع الخارجية، بل تستدعي استحضار النص الثقافي الذي تستعمل داخله».[1] والسيميائية ترى أن المعاني الإيحائية هي معانٍ خفية لا تدرك إلا من خلال الإطار الثقافي الذي يحيط بالنص.

يتبين مما سبق أن العلامة لا تحيل على معنى واحدٍ فريد، وإنما تتعدد فيها مستويات المعاني. ومن هنا «فإن إمكانات التنويع الدلالي المستند إلى أصل ثابت يشكل ما يطلق عليه في الأدبيات السميائية مستويات للدلالة. والحديث عن (المستويات) معناه الإقرار صراحة بعدم وجود ظاهرة تدل من خلال مستوى واحد، وفي هذه الحالة يستحيل الحديث عن معنى واحد ووحيد، لأن ذلك مناف لطبيعة المعنى ذاته؛ فتصور مدلول نهائي كلي وثابت يسير في الاتجاه المعاكس للمعنى كما يقول (ر. بارث)».[2] أي أن النص ليس له مدلول ثابت ونهائي.

إننا أمام مستويين عامين للمعنى تحيل عليهما العلامة في سيرورتها الدلالية: 1- مستوى التقرير/ التعين. 2- مستوى الإيحاء. والعملية التأويلية أو السيميائية تنطلق من العلامة لتعطي الحد الأدنى من المعنى الذي نطلق عليه التقرير، ثم تغوص في العمق باحثةً عن خانات تأويلية أخرى، نطلق عليها إيحاء. وفي الحالة الأولى (التقرير) يكون المعنى مفهومًا من العلامة نفسها، دون النظر إلى سياقاتها الخارجية، أو الثقافية؛ لذلك فهي مفهومة لجميع أفراد المجتمع الذي تعيش فيه هذه العلامة؛ ويسمى هذا المعنى ظاهرًا أو صريحًا، أما في الحالة الثانية فإن المعنى يكون مفهومًا من ربط العلامة بعلاقاتها وسياقاتها الخارجية.

1بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ271.

2بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ271.

إننا إذًا أمام حالتين للعلامة في النص، تمتلك في الحالة الأولى معنى صريحًا مباشرًا، يشكل مستواها السطحي. وتمتلك في حالتها الثانية معاني إيحائية ضمنية، تشكل مستواها العميق. «فإذا كانت الحالة الأولى تمثل دلالة التصريح، فإن الحالة الثانية تشكل الجانب الإيحائي الذي يسميه (يالمسليف) السيميائية الإيحائية».[1]

والسيميائية الإيحائية أو سيميائيات الإيحاء (Connototive Semiotics) «تعني من بين ما تعنيه استدعاء الكلمة إبان تلقيها لمعان إضافية ذاتية إلى معناها الأصلي. وبكلام آخر: أن يقوم دال واحد باستدعاء أكثر من مدلول في سياق ما».[2] فهي تهتم بمستوى الإيحاء أو بالمعنى الإيحائي – كما سأبين لاحقًا – الذي تثيره العلامة، فهي تهتم بالنسق الإيحائي الذي لا يشكل نسق التقرير داخله سوى دالًا أو تعبيرًا يبحث عن مدلول أو محتوى. وقد ظهر هذا الاتجاه مع كتابات (يالمسليف)، و(رولان بارت)، فقد «اقترح (يالمسليف) ترسيمةً تصنيفيةً لجمل الأنساق السميولوجية: التقرير (Denotation)، الإيحاء (Connotation)، اللغة الواصفة (Metalangage). وتشتغل هذه الترسيمة من خلال العلاقات التالية:

- التقرير: تعبير (علاقة) مضمون. ويرمز لها بـ : ت ع م.
- الإيحاء: [تعبير (علاقة) مضمون] علاقة – مضمون. ويرمز ها بـ: (ت ع م) ع م.
- اللغة الواصفة: تعبير – علاقة [تعبير (علاقة) مضمون] ويرمز لها بـ: ت ع (ت ع م).

---

1 سمير، النص وظله، مرجع سابق، صـ26.

2 بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، صـ136.

إن التقرير يتكون من التعبير في علاقته بالمضمون، أما الإيحاء فيتكون من مجمل العناصر المكونة للتقرير زائد مضمون جديد، وللحصول على اللغة الواصفة يجب تحويل كل العلامة التقريرية إلى مجرد مضمون في علاقته بالتعبير».[1]

ففي السيميائية الإيحائية بالنسبة لـ(يالمسليف) تتحول العلامة بممثلها/ مدلولها، وهو ما يسميه (تعبيرًا)، ومؤولها (العلاقة)، وموضوعها/ مدلولها (مضمون/ محتوى)، إلى ممثل أو دال جديد، يحيل على موضوع/ مضمون جديد عبر علاقة/ مؤول، هذا الأخير الذي تحيل عليه العلامة، وعبر تكرار العملية التي أنتجته، هو ما نسميه بالإيحاء أو المعنى الإيحائي.

وفي سعيه لاستنفاد وتقصي امتدادات النسق الدال داخل العلامة «حاول (يالمسليف) تقديم تصور شمولي ضمن شبكة تراتبية تتخذ الأنساق الدالة منطلقًا وتقوم أساسًا على ثلاثة مستويات سيميائية:

1. السيميائية التعيينية: تع (مح).
2. السيميائية الوصفية: تع (تع مح).
3. السيميائية الإيحائية: تع مح (مح)».[2]

إن السيميائية الإيحائية عند (يالمسليف) تقوم على تحول العلامة إلى دال أو ممثل جديد، يكون له مضمون أو موضوع جديد، «لكن، بالرغم من هذا الحصر للدلالة التبعية ضمن المفهوم الأخير، يبقى مجالها واسعًا بشكل عام جدًا حتى إنها أحيانًا تتساوى عند البعض مع مفهوم تداعي المعاني».[3] فهي تقوم على الإحالات المتكررة، على النمط الآتي:

1 إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ140

2 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ57

3 الفاخوري، تيارات في السيمياء، مرجع سابق، صـ40

تع مح					
	تع	مح			
	تع	مح			تع: تعبير ، مح: محتوى

شكل 25 الإحالات المتكررة

وهذا التداعي هو ما تسعى الدراسة إلى إثباته؛ فالإيحاء ليس معنى واحدًا يقابل المعنى المباشر، ولكنه انفتاح للدلالة وتداع للمعاني، أي أنه دخول في عملية تأويلية يسعى فيها المؤول الديناميكي إلى توفير أكبر قدر ممكن من الخانات التأويلية. أي أنه لا وجود لسيميائيات الإيحاء حتى يتحقق شرط الانفتاح وتدخل العلامة في عملية تأويلية.

وعلى ذلك، «تتحدد سيميائية الإيحاء في الوقت الذي يتخذ فيه مستوى التعبير وضعًا سيميائيًا، أي في الوضع الذي يتحول فيه مستوى التعبير إلى علامة تحقق الشرط السيميائي للتعيين. وبعبارة أخرى فإن سيميائية الإيحاء تحول كل نسق أولي (تع ع مح) إلى مستوى تعبيري بسيط ضمن نسق ثانٍ، على النحو الآتي: (تع ع مح) ع مح، صيغة تنقل النسق الأول من وضعيته التعيينية إلى درجة إيحائية يحقق ضمنها مستوى التعبير المبدأ السيميائي».[1] إذ لا يتحقق هذا المبدأ إلا في ضوء عملية يتحول فيها الموضوع التعييني إلى علامة تمتلك موضوعًا جديدًا (إيحائيًا).

وقد تعمقت هذه النظرة مع (رولان بارت)، فقد خصص لذلك عددًا من كتاباته، حتى إن تقسيم ما تحيل عليه العلامة إلى تقرير وإيحاء، أو «التقابل بين الدلالتين: الأصلية والتبعية، أصبح شائعًا مع (رولان بارت) في كتابه (مبادئ السيمياء)».[2] وقد أخذ (بارت) هذا التفريق عن (يالمسليف)، فهو واحد من

1الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ52.

2الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ36.

السيميائيين الذين تأثروا به. ولم يتوقفوا عند المعنى التعييني للعلامة، وإنما بحثوا عن معانٍ أخرى. يُعَدُّ (بارت) أهم رواد هذا الاتجاه؛ فقد «جمع (بارت) بين السيميائيات المحايثة والسيميائيات التأويلية، على خلاف ما اصطنعه (غريماس) في الدلاليات البنيوية عام 1966. فلم يكتف بمدارسة المعنى؛ وإنما انتقل إلى معنى المعنى في إطار مستوى الإيحاء الذي كان فاتحة لإنشاء سيميائيات الإيحاء والعودة من جديد إلى البلاغة».[1]

وعلى ذلك فالإيحاء عند (بارت) هو كل ما سوى التعيين، فيدخل في ذلك كل المعاني الضمنية والهامشية، إلا أنه يرى أن هناك نوعًا من المعاني غير التعيينية أو الحرفية، موجود في النص، يعُدُّه (بارت) مضمرًا وخفيًا، ينبغي أن يخضع للعملية التأويلية، يقول (بارت): «يمكن أن ننسب لهذا المدلول نوعين من الدلالة: فإما أن نعتبره ظاهرًا، وحينئذٍ يكون الأثر موضوعًا لعلم يهتم بالمعنى الحرفي أي لفقه اللغة، أو نعتبره مضمرًا خفيًا، وحينئذٍ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوع تأويل».[2]

إنّ هذا المعنى الذي تشتغل عليه العملية التأويلية، هو ما يؤكد عليه (بارت)، فالإيحاء أو المعنى الإيحائي، والذي يطلق عليه (بارت) (النسق الباطني الروحي)، أو (نسق الإيحاء الباطني)، وهو الذي ينتج عن طريق قراءة النص قراءة باطنيةً روحية، يقول (بارت): «هنا يوجد ما أسميه نسق المقومات الدلالية. والمقوِّم الدلالي في اللسانيات هو وحدة من وحدات المدلول والدال. وأسمي نسق المقومات الدلالية مجموع دوال الإيحاء، بالمعنى الشائع للمصطلح؛ وقد يكون الإيحاء متعلقًا بطبع الشخصية، إذا ما قرئ النص قراءة باطنية روحية».[3]

---

1 يوسف، السيميائيات الواصفة، مرجع سابق، صـ80.

2 بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط 3، 1993. صـ61-62.

3 بارت، التحليل النصي، مرجع سابق، صـ40.

ومن هذا المنطلق، فإن النص لا يستطيع أن يقدم نسقًا إيحائيًا باطنيًا؛ فالنص يحتوي على معنى عميق وخفي، لا يمكن للنص أن ينطق به، فهو لا يستطيع أن يتحدث عما في باطنه، إنّ تلك هي مهمة العملية التأويلية التي يمارسها الناقد على النص، أو بالأحرى، التأويل الباطني الذي يُمَارَس على باطن النص، والذي يوضحه (بارت) بقوله: «أما النسق الباطني الروحي الذي تحدثت عنه آنفًا، فهو النظام الذي تُحِيل عليه كل السمات التي تنطق بالمعنى الوحيد للنص، لأن النص هنا ينطق بمعناه الخاص وليس الحال هكذا دائمًا. لا يوجد نسق تأويلي باطني روحي في النص الأدبي، النص لا ينطق بمعناه العميق، معناه الخفي، ولأنه لا يفعل ذلك يستطيع النقد الاستحواذ على ذلك المعنى. ويحدث مرات عديدة أن تصدر عن هذا النسق التأويلي الباطني الروحي اقتباسات».[1]

وهذه الاقتباسات الناتجة عن عملية التأويل الباطني الروحي، هي المعنى الإيحائي أو الفكرة التي ينفعل لها المبدع فكريًا، ويخفيها في أصداء العلامات، وهو القصد الخفي المبدع، وهو ما يقوله (بارت) عن النسق الباطني للإيحاء، فهو النقطة التي ترسو عندها العملية التأويلية؛ لتقول المعنى الأخير أو العميق للنص – هذه النقطة أو الخانة التأويلية يحددها الناقد/ القارئ الواعي – مما يعني أن هذا المعنى مطابق لقصد المبدع، «والجدير بالذكر أن بارت يعدّ دلالة المطابقة آخر وأقوى دلالات الإيحاء».[2]

ولو قارنّا النسق الباطني للإيحاء، مع ما توصل إليه البحث في تعريف المعنى الإيحائي، لوجدنا تطابقًا بينهما، كما هو مبين في الشكل الآتي:

1بارت، التحليل النصي، مرجع سابق، صـ42.

2 شولز، السيمياء والتأويل، مرجع سابق، صـ169.

النسق الباطني للإيحاء	المعنى الإيحائي
باطني	أصداء علامات
روحي	انفعال عقلي
اقتباسات	تلوح في عقل المبدع والمتلقي

شكل 26 مقارنة بين النسق الباطني للإيحاء والمعنى الإيحائي

فالمعنى الإيحائي الباطني الروحي، كما هو الحال في المعنى الإيحائي، هو المعنى الخفي المقصود للنص؛ «فالعلامة الإيحائية هي بمثابة قناع فعلي يتولى إخفاء (الحقيقة الدلالية) للعلامة».[1] وهو انفعال روحي فكري باطني، يلوح كاقتباساتٍ في ذهن المبدع والمتلقي.

ومع أنّ «المعنى التأويلي الباطني الروحي يقدمه النص نفسه»[2]، إلا أنه لا يستطيع أن يقوله إلا بعد ممارسة التأويل عليه من قبل القارئ، الذي يشترط فيه (بارت) أن يمتلك أدوات النقد؛ وبذلك فإنّ المعنى الإيحائي أو المعنى التأويلي الباطني، ليس هرطقات يقولها القارئ عن النص، بل هو أشياء يقولها النص بمساعدة القارئ الذي يمتلك أدوات التأويل.

4. المعنى القصدي في السيميائيات التأويلية:

ظهرت السيميائية التأويلية (Interpretive Semiotics) مع (بورس)، فنظرته للعلامة على أنها شيء يحيل على آخر، وفكرة تستدعي أخرى، عن طريق ما أسماه (السميوزيس) الذي يشتغل بفضل التأويل الذي يطلق العلامات من عقالها؛ لتنفتح على الدلالات، «وربما يكون تصور (بورس) للتأويل ولسيميائيات تأويلية هو أكثر

1 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ54.
2 بارت، التحيل النصي، مرجع سابق، صـ42.

العناصر أصالة وعمقا في نظريته السيميائية».[1] إنّ نظرية (بورس) هي نظرية تأويلية في الأساس، وقائمة على السميوزيس أو السيرورة الدلالية التي تعد مرتكز التأويل.

وتنطلق السيميائيات التأويلية من تحديد (بورس) للعلامة وسيرورتها الدلالية (السميوزيس) القائم على «مبدأ أساسي مفاده أن العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر. إن هذه المعرفة المضافة (بالمعنى البورسي للكلمة) تدل على أن الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعًا سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء».[2] ويرتكز هذا الانتقال على مبدأ (السيميوزيس/ السيرورة الدلالية) الذي جاء به (بورس)، فالتأويل في حقيقته سيرورة دلالية.

مع الزخم الفلسفي والنقدي الكبير الذي حققته نظرية (بورس) السيميائية، فـ«ليس غريبًا أن تتطور، انطلاقًا من مقترحات (بورس) مثلًا، مجموعة من التصورات التي جعلت من السيميائيات في المقام الأول نظرية في التأويل».[3] فقد قدم (جاك دريدا)[4] مجموعة من التصورات في نظريته (التفكيكية)، تجعل من السميوزيس بؤرة للتأويل اللامتناهي، وهو ما رفضه (أمبرتو إيكو) – وهو من أشهر رواد السيميائية الحديثة – مقسمًا التأويل في إطار السيميائية إلى قسمين: الأول: التأويل اللامتناهي الذي جاء به (دريدا)، والثاني: التأويل الذي يكون محكومًا بقواعد ومرجعيات،

---

1 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ108.

2 بريمي (عبدالله)، السيميائيات التأويلية إبدال نقدي لقراءة التراث وترهينه، ضمن كتاب أعمال الندوة الدولية الثانية (قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة)، بحوث علمية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب جامعة الملك سعود. 25-27/ 2/ 2014م. صـ455.

3بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ54.

4جاك دريدا ((Jacques Derrida) (1930 – 2004)، فيلسوف وألسني ما بعد بنيوي، أسس تقنية التفكيك النقدية، وطبقها على سبيل المثال على مقرر سوسير. شدد على عدم ثبات العلاقة بين الدال والمدلول، وعلى الطريقة التي تسعى بها الإيديولوجيا إلى ترويج مدلول تجاوزي متوهم. أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ380.

يستطيع القارئ أن يقبض على معنى النص داخل هذه الدلالات المفتوحة، وهذا الأخير هو ما يراه هو وغيره من السيميائيين التأويليين.[1] وبالرغم من استفادة هذه النظرية من أفكار (دريدا) فإن القول بلانهائية التأويل لا تتلاءم مع أهدافها.

وهذا يعني أننا أمام سيميائيات تأويلية متشعبة الاتجاهات، و«نقصد بالنظرية السيميائية التأويلية سيرورة تأويلية تباشر النص بوصفه خزانًا من الإمكانات الدلالية. ولفهم ما تدلّ عليه هذه السيرورة في أبعادها النظرية والعملية، لابدّ من تحديد المستويات الدلالية التي تحتضنها، حيث لا وجود لمعنى إلا من خلال سيرورة تنقله من حدوده المفهومية المجردة والمتصلة والمعزولة عن أي سياق، إلى كيانات أو مستويات ملموسة يُستثمَر من خلالها هذا المعنى عبر استحضار كل أشكال التدليل التي تحققه في واقعة ما».[2]

إن ما هو منوط بالسيميائيات التأويلية هو أن تقدم للمتلقي القواعد النظرية، والأدوات الإجرائية، التي يستطيع بواسطتها أن يتتبع السيرورة التأويلية للعلامة، في علاقاتها النصية، أو سياقاتها الخارجية. فالتأويل هو مرتكز التحليل في هذه النظرية، «ونقصد بالتأويل (أو بمعيار التأويل) ما كان يريده (بيرس) عندما يعترف أن كل مؤول (سواء كان علامة أو تعبيرًا أو متتالية من تعبير تترجم تعبيرًا سابقًا) لا يترجم فحسب من جديد (الموضوع المباشر) أو مضمون العلامة، ولكنه يوسع من مفهومه».[3] ليجعله قادرًا على تحمل كمٍ أكبر من المعاني والتأويلات؛ ليكون أكثر استيعابًا للحقيقة، فالتأويل بحث عن الحقيقة من خلال العلامة، التي تخفي أكثر مما تبدي.

إنّ الحقيقة التي يبحث عنها التأويل ليست إلا ذلك المعنى المتخفي والغامض في العلامة؛ فإنه «لا يمكن فصل التأويل من حيث هو كشف ما انغلق من معنى عن

---

1 ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ117 إلى 137.

2 برمي، السيميائيات التأويلية إبدال نقدي لقراءة التراث وترهينه، مرجع سابق، صـ452-453.

3إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ109.

القرار السيميائي الذي يصادف بعض الصعوبات في معرفة القواعد التي ترتكز عليها الأنساق الدالة، لأن من حق اللغة أن يصح فيها الاحتمال ويسوغ التأويل». [1]
فالتأويل (المتاهة الهرمسية) قائم على التوالد الإيحائي، مما يجعل العملية التأويلية ظاهرة إيحائية عامة، تتمثل في سيرورة التسويم أو التأويل اللانهائي، و«إذا أردنا أن نقدم خطاطة تمثل السيرورة المثالية للتسويم اللانهائي، فإن ذلك سيكون حسب إيكو على الشكل الآتي:

محتوى	تعبير			
	محتوى	تعبير		
		محتوى	تعبير	»[2]

شكل 27 التسويم اللانهائي أو السميوزيس اللامتناهية

إن هذه الترسيمة تعبير عن التوالد اللامتناهي من الإيحاءات والتي تنشأ عن العلامة الأصل، أي أنه داخل هذه الترسيمة تنفتح الدلالة بسلسلة من الإيحاءات التي تقوم على الانتقال من تعبير إلى آخر، أو من معنى إلى معنى؛ بحيث يتولد من كل علامة علامةً جديدة. عند ذلك نكون أمام سلسلة لا متناهية من الدلالات.

ولكنَّ هذا الأمر لا يمكن أن يبقى على حاله، فلا يمكن أن يبقى التأويل لا نهائيًا عند الممارسة، كما هو عند (دريدا) وأصحاب الاتجاه الهرمسي أو التأويل المضاعف؛ لأنه لا بدّ من التقاط المعنى وتحديده في إحدى الخانات التأويلية التي تقدمها هذه العملية «إن طرح (إيكو) لمفهوم التأويل باعتباره علامة متولدة عن علامة أخرى، وتكرر العملية إلى أن يتم التوقف عند ما يسميه (بورس) بالمؤولة النهائية». [3] هو ما يمكن أن نطلق عليه التحديد أو المُحَدِّدَة.

1 يوسف، السيميائيات الواصفة، مرجع سابق، صـ118.
2 الإدريسي (رشيد)، سيمياء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة، ط 1، 2010. صـ44.
3 الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ38.

التحديد هو الإمساك بالمعنى القصدي في العملية التأويلية، وسط كم هائل من التأويلات، «إن السميائيات التأويلية بهذه الصيغة تبحث عن المعنى في أزمة المعنى؛ فهي تفترض أن الكوجيطو التأملي (الوعي المباشر) مضطرّ لأن ينزاح عن مركزه لأن الوعي المباشر عاجز عن التوصّل انطلاقًا من ذاته إلى فهم ما ينتجه. ولذلك ينبغي عليه أن يلجأ إلى خطاب آخر لتوضيح إنتاجاته وهي إنتاجات ترتدي معنى كامنًا وغير مباشر يلزم استحضاره. فكلّما ابتعدنا عن حالات التعيين والوصف وكلّ ما يدور في فلك المعاني الظاهرة، إلى نظام الفكر والثقافة والرمز اقتربنا أكثر من حقائق الوجود الإنساني».[1] فالتأويل عملية غايتها الوصول أو الاقتراب من المعنى الحقيقي أو القصدي، عن طريق التحديد (تحديد المعنى المراد) من بين التأويلات المتاحة.

إن هذه العملية ليست بالسهولة التي تجعل من كل القراء قادرين على القيام بها؛ إذ «يعد التحديد المعطى الدلالي ضمن السيرورة السيميائية للدلالات المفتوحة واحدًا من الإشكالات المهمة التي تعترض تقرير نظرية السيميائية البورسية من مجال الممارسة الدالة ضمن أبسط صورة. ذلك إن الطبيعة السننية التي تمليها توالدية الحقل المؤولاتي تفضي بدورها إلى توالد تمدللي مفتوح مبدئيًا».[2] وهذه العملية تجعل التأويل متاهة هرمسية؛ لذلك فتحديد المعنى الإيحائي من ضمن الحقل المؤولاتي الذي تقدمه العملية التأويلية يحتاج إلى كثير من الأدوات والآليات التي يجب أن يتمكن منها القارئ. فالسيميائيات التأويلية هي انفتاح للعملية التأويلية عبر عملية توالد دلالية، «تجعل من السميوزيس بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي».[3] وهذا اللاتناهي في التوالد الدلالي، يبقى مجرد نظرية غير قابلة للتطبيق، على الأقل من وجهة أغلب

1 بريمي، السميائيات التأويلية إبدال نقدي لقراءة التراث وترهينه، مرجع سابق، صـ465

2الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ94

3 بنگراد (سعيد)، السميوزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات (ثقافية محكمة - المغرب)، العدد 10، السنة 1998، صـ46.

السيميائيين، ما عدا التفكيكيين وأنصار التأويل المضاعف. فانفتاح التأويل وسيرورة الدلالة لا يعني عدم وجود نقطة نهاية يقف عندها التأويل ويظهر المعنى.

وإذا كان التأويل منفتحًا إلى ما لا نهاية نظريًا، فإنه ينبغي أن يتوقف عند نقطة ما في التطبيق والممارسة؛ ذلك أنّ «ثمّة فصلًا جوهريًا بين الإطار النظري والإطار المارساتي، حيث تأخذ الدلالات المفتوحة في الأول وضع إجراء لا نهائي مفتوحًا تبرره طبيعة الفكرة، فكل فكرة محدثة من قبل فكرة سابقة تستدعي بدورها فكرةً أخرى تؤولها، في حين تجد السيرورة نفسها ما يوقفها مبدئيًا ضمن مجال الممارسة انطلاقًا من حاجز (العادة)؛ حاجز يسعى إلى تجميد الإحالة اللانهائية موقتًا عبر إقرار توافق حول الواقع داخل سياق تواصلي معين».[1] فالتدفق الدلالي اللانهائي على المستوى النظري غير ممكن على المستوى الإجرائي؛ لأن التدفق الدلالي للنصوص مهما اتسع لا بد أن يتوقف عند معنى معين، وإلا أصبحت العملية التواصلية بلا معنى، وعند ذلك يفقد الكلام وظيفته.

إن المؤولات تسعى نحو مؤول نهائي، هو نقطة يحددها المتلقي، ويستقر عندها التأويل، ويظهر المعنى؛ «ولهذا السبب عمد (بورس) إلى التمييز بين مستويات في التأويل: ما تقترحه العلامة في صيغتها البدئية، وما يأتي من الثقافة كمعان متوارية عن الأنظار، وما ينظر إليه باعتباره جنوحا للذات المؤولة إلى الاستقرار على مدلول بعينه».[2] والمستوى الثاني هو الذي تنشط فيه عملية السيرورة الدلالية لإنتاج معان متواربة عن الأنظار في الإطار الثقافي للنص، وفي هذا المستوى تتم عملية التحديد التي يقوم بها المتلقي.

إن التحديد في السيميائيات التأويلية هو القبض على المعنى القصدي الذي تنتجه العملية التأويلية في عمق النص، إن السيميائيات التأويلية - من خلال مفاهيمها

---

1 الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ94.

2 بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ102.

وآليات اشتغالها - قادرة على الإمساك بكل الممكنات الأصلية والمنتجة للنص، وقادرة كذلك على خلق سياقات تسهم في تحيين وترهين الفعل التأويلي وتقوم بضبط حدود السنن الذي تنتهي عندها كل التسنينات أو التأويلات الممكنة.[1] فهي تمتلك بالإضافة إلى فعل التأويل فعل التحديد أو الترهين والتحيين.

وبالرغم من أن السيمياء منذ نشأتها موضوعية، فإنها احتضنت التأويل، وما يبديه «من الاهتمام بالبحث عن المعنى القصدي الذي يخفيه المؤلف في مكان ما من نصه».[2] إنه بحث عن معنى خفي انفعل لأجله عقل المبدع، يتم عن طريق العملية التأويلية، وفيها يتم تحيين أو تحديد نقطة أو خانة تأويلية معينة، ينفعل لها عقل المتلقي؛ ليظهر المعنى الإيحائي أو القصدي.

المعنى القصدي هو انفعال فكري، أو كما يسميه سعيد بنكراد «الانفعال الفني».[3] فهو انفعال فكري واعٍ، والإبداع لا يعبر عنه مباشرةً، وإنما يخفيه في أعماق النص؛ فهو وإن كان المعنى القصدي إلا أنه ليس المعنى السطحي. «فالطاقة الانفعالية التي يتم أسرها من خلال فعل الإبداع لا تشكل ترجمة مباشرة لوعي صاح».[4] فالمعنى القصدي بهذا المعنى هو اسم آخر للمعنى الإيحائي الخفي؛ «إن المعاني الخفية التي يكون سبيلها الإيحاء والرمز هي ما يعرف بالمعاني القصدية وهي المقصودة بفعل التأويل، حيث يتأسس التأويل كطرف ضروري في كشف الدلالات المتخفية التي

---

1 بريمي، السيميائيات التأويلية إبدال نقدي لقراءة التراث وترهينه، مرجع سابق، صـ451

2 شولز، السيمياء والتأويل، مرجع سابق، صـ9.

3 بنكراد (سعيد)، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مجلة علامات (ثقافية محكمة - المغرب)، العدد: 29، 2008. صـ33

4 بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ33.

قصدها الباث، أو أنتج خطابه على أساسها».[1] فخفاؤه ناتج عن أنه أصداء علامات، وهو المعنى العميق للنص الذي ينتجه كل من المبدع والمتلقي إبداعًا وتأويلًا، في لحظة انفعال فكري.

وذلك يعني أن التأويل وما ينتجه من معانٍ ليس كلامًا يقال عن النص، ثم نبحث في النص عما يصدقه. «وبناءً عليه، فإن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويلٍ ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل من خلال ما تتم صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة».[2] ويستعين المؤول في هذا العمل التوقعي بمعارفه وتجاربه القبلية وهي في اصطلاح أمبرتو إيكو: الموسوعة[3]، ويحدده بما يسميه هو (الطوبيك)[4]؛ ليصل إلى المعنى.

إن الوعي هو أساس هذه العملية، وهو وعي بالنص؛ لأن المعنى القصدي (الإيحائي) هو قصد المبدع المتمظهر نصًا، وهو قصدية المتلقي، وهذه القصدية ليست مبنية على تكهنات المتلقي وليست من معطيات الخارج، ولكنها جزء من الاستراتيجية التأويلية للنص، يبنيها المتلقي بناء على معطيات النص. وتقوم هذه الاستراتيجية التأويلية على السيرورة الدلالية التي تستند إلى وعي المتلقي بالمعطيات النصية للنص الذي يؤوله، مما يعني الإحاطة بالعوالم الدلالية التي يوحي بها النص.

---

1 محمد (كعوان)، سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص، ضمن كتاب (الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي - 15- 17 نوفمبر 2008)، مخبر أبحاث اللغة والأدب – جامعة بسكرة – الجزائر، صـ356.

2 إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ78.

3 بريمي، السميائيات التأويلية إبدال نقدي لقراءة التراث وترهينه، مرجع سابق، صـ457.

4 الطوبيك: فرضية تداولية للقراءة والتأويل يبنيها القارئ وعليها يرتكز في تحيينه للنص. وقد ولجت هذه الفرضية ميدان الدراسات النقدية لتنتشل التلقي من وهم التعدد التأويلي المطلق، ومن الفهم الأحادي للنص في الوقت نفسه.

ينظر: بريمي، السميائيات التأويلية إبدال نقدي لقراءة التراث وترهينه، مرجع سابق، صـ458.

إن سيميائيات التأويل هي انفتاح للدلالة عبر عملية التأويل التي يقوم فيها المؤول الديناميكي بتحريك السيرورة الدلالية داخل العلامة لإنتاج أكبر قدر ممكن من الخانات التأويلية، التي يصح أن يكون أي واحدة منها معنى النص. وإلى جانب هذا الانفتاح الذي تقوم به السيميائيات التأويلية، فإنها تسعى – أيضًا – إلى إيقاف العملية التأويلية عبر آليات التحديد والترهين؛ لتحديد المعنى الإيحائي، الذي ترى أنه المعنى القصدي للنص.

5. أثر المعنى والمستوى العميق في السيميائيات السردية:

نشأت السيميائيات السردية (Narrative Semiotics) في فرنسا – لذلك تسمى بـ(سيميائيات باريس) – معتمدةً على جهود المدرسة السوسرية، وجهود (هيلمسليف)، والبنيوية الشكلانية. و«لقد كان (ليفي شتراوس) أول من أثار الانتباه إلى وجود إسقاطات استبدالية تغطي السير السياقي للحكاية البروبية، كما ألح على القيام بمزاوجة الوظائف، فالملفوظات السردية يمكن أن تنتظم في أزواج».[1] كما أنها استفادت من (بروب)؛ لذلك «تندرج سيميائية مدرسة باريس (خاصة في بداياتها)، داخل التيار الشكلاني البنيوي للسانيات (سوسير، يالمسليف)».[2]

ويعد (ألجيرداس غريماس) أهم منظري هذه المدرسة؛ فـ «قد عمل بشكل بارز على تطوير هذا الاتجاه، وبناء صرح السيميائيات السردية حتى ارتبط اسمه بهذه المدرسة بشكل مباشر بحيث شكل كتابه المعروف (الدلالة البنيوية) الصادر سنة 1961 اللبنة الأساسية لهذه المدرسة السيميائية (مدرسة باريس). كما أصدر فيما بعد مجموعة من الأعمال. أهمها: في المعنى، وقاموسه المعروف بالاشتراك مع (جوزيف كورتيس). فقد شكلت هذه الأعمال في مجملها، أهم الدعائم المعتمدة في مقاربة

---

1 غريماس (ألجيرداس)، السيميائيات السردية، (ضمن كتاب: طرائق التحيل السردي، رولان بارت، وآخرون)، منشورات اتحاد كتاب المغرب – الرباط، ط 1، 1992. صـ185

2 بوعطية، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ50

النصوص السردية، والأسس المعرفية لهذه المدرسة». [1] وبهذه الأعمال أرسى (غريماس) أسس السيميائيات السردية، وقدَّم كثيرًا من الدراسات النظرية والتطبيقية وناقش فيها (المربع السيميائي)، و(النموذج العاملي).

وهي نماذج للتحليل السيميائي للنصوص، والبحث عن المعنى هو غاية هذا التحليل. ويسعى (غريماس) من وراء ذلك إلى «إمكانيات بلورة سيميائيات للعالم الطبيعي؛ تسعى إلى تحويل مجموع التمظهرات الحسية للعالم الخارجي إلى تمظهرات للمعنى الإنساني؛ أي إلى دلالة لصالح الإنسان، يتحول المرجع الطبيعي المطلق من خلالها إلى مجموعة من الأنساق السيميائية الضمنية». [2] وكل هذا يؤكد اهتمامًا بالمعنى ضمن الأنساق الضمنية، فالبحث عن المعنى هو غاية السيميائيات السردية، «لقد طرح (جريماس) في نظريته هذه مشكل المعنى لأن مقاربة نص ما، لا يكون لها معنى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل». [3] وكل هذا يؤكد سعي السيميائيات السردية وراء المعنى الخفي؛ فهي تبحث عن المعنى في المستويات الضمنية العميقة، ولكنها ترى أنه للوصول إلى المستويات العميقة، فإنه يجب ربطها بالمستوى السطحي.

وليس هدف البحث بسط النظرية الغريماسية، ولكنه يحاول استكشاف المعنى الإيحائي في هذه النظرية، خاصة وأنها ركزتْ على امتلاك النص لمستويين:

1- المستوى السطحي:

تتحول فيه الأدوار العاملية إلى وحدات وبنى خطابية، وتنظيم هذه البنى في شكل سيميمات متمظهرة في الخطاب السردي، و«تشكل هذه البنيات نحوًا سيميائيًا،

1 بوعطية، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ50.
2 االشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ42
3 بوعطية، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ51.

أي مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي في أشكال خطابية خاصة». (1)

2. **المستوى العميق:**

في هذا المستوى يتكون المعنى عبر شبكة علاقات بين العناصر المكونة له؛ لـ«يتم في هذا المستوى تناول المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى». (2) ففيه تتشكل الفكرة أو المعنى النهائي، وهو الذي يتحكم في البنية السطحية، وما يظهر في سطح النص من تمظهرات نصية إنما هي آثار للمعنى الموجود في المستوى العميق. فهو «يشكل جذرًا مشتركًا تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن تجليها من خلال هذه المادة التعبيرية أو تلك. وبعبارة أخرى فإن الأمر يتعلق بإمكانية الإمساك بـ(الفكرة) التي يحاول أن يعبر عنها النص». (3) إن هذه الفكرة هي المعنى النهائي أو الإيحائي للنص، والتي تتمظهر في السطح/المستوى السطحي على شكل سيميمات، ففي المستوى السطحي «نحصل إذا على نمطين من السيميمات:

أ- تلك التي باعتبارها (أثارًا للمعنى) تدرك كحوامل (موحية بفكرة الجوهر) أو كيانات.

ب – تلك التي على العكس تبدو قابلة لأن تدرج، أي يجب أن تسند لهذه الحوامل التي هي الوحدات المعزولة». (4)

والسيميائيات السردية – كغيرها من السيميائيات – «لا تهتم سوى بآثار المعنى الناتجة عن انتظام الرسائل، أي بشكل الرسالة، وبآلية اشتغالها التي تستطيع أن تمظهر

1 بنكراد (سعيد)، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن – الرباط، 2001. صـ45.

2 بوعطية، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ51.

3بنكراد، السيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ50

4 كورتيس (جوزيف)، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال خضري، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط 1، 2007. صـ90.

الاستراتيجيات الخطابية والتواصلية».[1] وبذلك فإن (أثر المعنى) هو الحامل الموحي بالفكرة الجوهرية (القصد)، التي تتكون في المستوى العميق للنص، وتبرز على شكل سيميمات في المستوى السطحي. إن أثر المعنى ليس إلا تمظهرًا تنظيميًا للمعنى الإيحائي (الفكرة الجوهرية)، التي تشتغل عبر العلاقات النصية في المستوى العميق.

والسيميائيات السردية تنظر إلى هذا المعنى على أنه خلاصة علاقات نصية تتفاعل في المستوى العميق للنص، ولا اعتبار فيها لعلاقات النص مع العالم الخارجي. «لقد اهتم (جريماس) أساسًا بالشروط الداخلية للمعنى في النص، لأن التحليل حسب (جريماس)، يجب أن يكون محايثًا بحيث يقتصر الاشتغال النصي لعناصر المعنى دون اعتبار للعلاقة التي قد يقيمها النص مع أي عنصر خارجي؛ لأن المعنى سيعتبر كأثر وكنتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة مما يستوجب (لتحديد ذلك)، التعرف أولا على الوحدات المشكلة للنص باعتباره نسقا وبنية».[2] وهي الوحدات التي تتشكل في المستوى العميق. ومن دراسة العلاقات النصية بين هذه الوحدات نستلخص المعنى، والسيميائيات السردية سيميائيات بنيوية أو محايثة؛ فالتحليل فيها لا يقيم وزنًا لغير العلاقات النصية. فهو تحليل للنص انطلاقًا من بناه النصية، من دون النظر في علاقاته مع العناصر الخارجية.

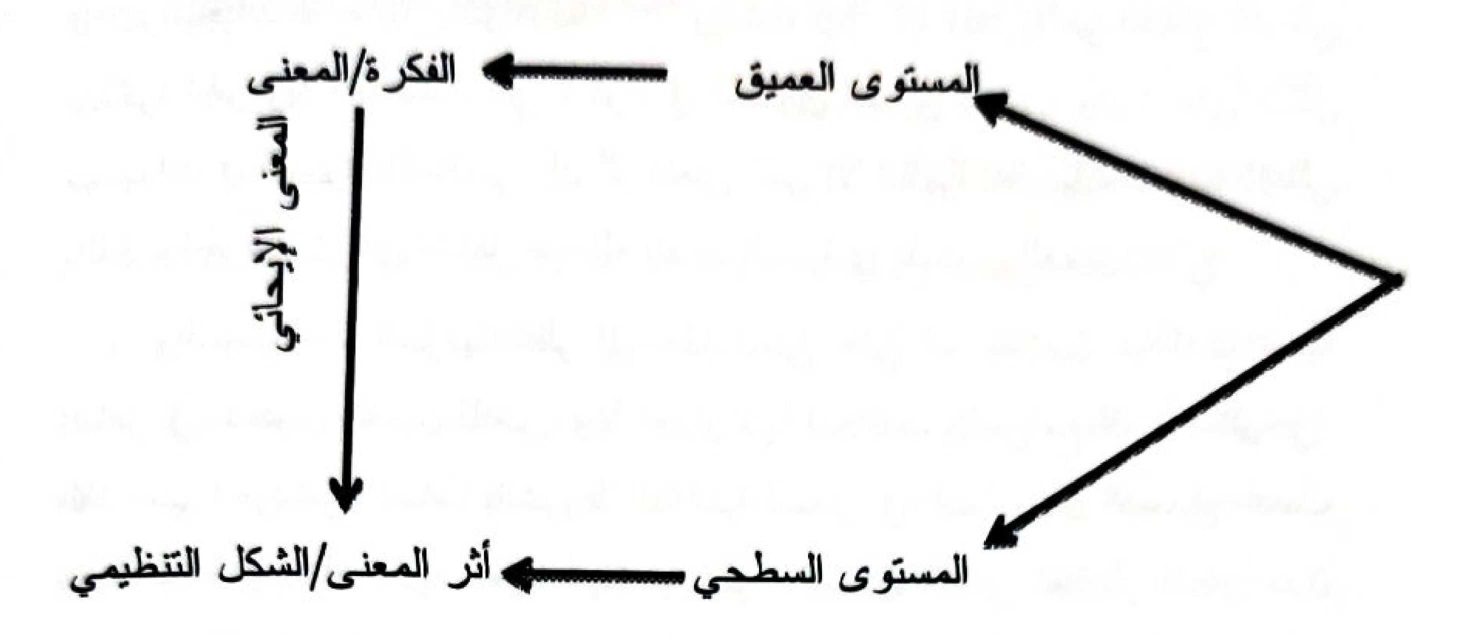
تتوالف السيمات (وحدات البنية العميقة) فيما بينها لتتمظهر كسيميمات وميتاسيميمات، «في هذا الأفق يظهر التركيب السطحي كتمثيل تخيلي لكنه أيضًا الطريقة الوحيدة لتخيل التقاط المعنى»[3] الذي يتولد في البنية العميقة للنص بوصفه الفكرة الجوهرية للنص. وهو ما يعني أن المعنى الإيحائي في السيميائيات السردية يتمظهر في مستويين، انطلاقًا من المستوى العميق إلى المستوى السطحي، كما هو واضح في الشكل الآتي:

---

1 الشيباني، السيميائية العامة، مرجع سابق، صـ23.

2بوعطية، المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ50.

3 كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سابق، صـ138.



شكل 28 المعنى الإيحائي في السيميائيات السردية

وعليه، فإن المعنى الإيحائي في السيميائيات السردية هو الفكرة التي تتشكل عبر وحدات (سيمات) في البنية العميقة للنص، وتتمظهر في البنية السطحية بوصفها آثارًا له. والتحليل فيها يبدأ من السطح باتجاه العمق حيث الفكرة التي تشكل المعنى الإيحائي. فهي تستدل عليه من آثاره المتمظهرة في سطح النص.

المبحث الثالث

آليات بناء المعنى الإيحائي وتأويله في السيميائيات الحديثة

السميوزيس (Semiosis):

السميوزيس أو السميوز مصطلح وضعه (بورس)، وبنى عليه نظريته السيميائية، وهو يعني السيرورة الدلالية أو اشتغال العلامة داخل النص، وانفتاح التأويل. إنه يعني حركة التأويل داخل العلامة الذي يبدأ من المؤول المباشر ويحركها المؤول الديناميكي ويكثفها في الوقت نفسه، ويفتحها عبر التوالد اللانهائي على المستوى النظري، إلا أنه على المستوى الممارساتي تُحدد خانةً تأويلية من الخانات التي توفرها حركة السميوزيس، بوصفها المعنى النهائي للنص.

والسميوزيس هي «سيرورة في الوجود والاشتغال وإنتاج الدلالة».[1] فالعَالَم الذي تعبر عنه النصوص هو «عالم ينمو ويكبر ويضمحل داخل نسيج الأكوان الدلالية التي تؤسسها هذه النصوص، أي ما يطلق عليه السميوز».[2] فهو السيرورة التي يشتغل ضمنها العالَم على شكل علامات. ويعرفها (أمبرتو إيكو) بأنها «حركة أو سيرورة تفترض تشارك ثلاثة عناصر هي العلامة الممثل، والعلامة الموضوع، والعلامة المؤول. وهذه الحركة المتداخلة بين هذه العناصر الثلاثة لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن تختصر في علاقات زوجية».[3] ويعرفها سعيد بنكراد بأنها «سيرورة متحركة لإنتاج الدلالة وتداولها واستهلاكها».[4] ومن ثمَّ فهي السيرورة الدلالية التي يقوم بها (الممثل، والموضوع، والمؤول) داخل العلامة.

---

1 بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع سابق، صـ169.

2 بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع سابق، صـ170.

3 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة. مرجع سابق، صـ34.

4 بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع سابق، صـ173.

ولا يمكن للعلامة من دون السيموز أن تحيل على موضوع أو مفهوم، فهو عند (بورس) وغيره من السيميائيين أساس العملية التأويلية. و«ترتكز آليات بناء المعنى في نظر السيميائيين على المفهوم المركزي لـ (السيموزيس semiosis) فالسيميائي (إليسيو فيرو Eliseo Veron) يرى أن العالم الذي تُحال إليه العلامات عالم ينمو ويكبر ويضمحل داخل نسيج السميوزيس».[1]

يربط سعيد بنكراد فعل العلامة وإحالتها على موضوعها (معنى العلامة) داخل السميوز بنشاطين مختلفين ومتكاملين، يقود أحدهما إلى الآخر. الأول هو المستوى الأولي أو التقريري الحرفي، وهو يقود إلى النشاط الثاني المتمثل في الدلالات غير المباشرة، والحالة الأولى تُعَدُ منطلقًا للسيرورة الدلالية، والحالة الثانية تخلق سلسلةً تأويلية. ولا يمكن فصل النشاطين عن بعضهما.[2] ويرى بنكراد أن النشاط الثاني بإحالاته التأويلية، ومعانيه الضمنية، يعد تعميقًا للنشاط الأولي للعلامة داخل السميوز؛ «فالعلامة تكتسب مزيدًا من التحديدات كلما أوغلت في الإحالات، والانتقال من مؤول إلى أخر. من هنا، فإن الحلقات المشكلة لأي مسار تأويلي تقود إلى إنتاج معرفة أعمق وأوسع من تلك التي تقدمها العلامة في بداية المسار».[3]

هذا يقود إلى أن عملية التأويل داخل السميوز تتم بشكل عمودي من السطح إلى العمق، ومن التقرير إلى الإيحاء، عبر مسارات دلالية، وخانات أو احتمالات تأويلية متعددة. «إن هذه الاحتمالات – وهي احتمالات سميوزيسية – تدلّ على أن الانتقال داخل السميوزيس من عنصر لآخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعًا وعمقًا، سواء تعلّق الأمر بالمعطيات التقريرية الحرفية بوصفها النشاط الأول المرتبط بفعل إنتاج الدلالة، أو المعطيات الإيحائية بوصفها نشاطًا ثانيًا يقذف بالعلامة نحو عالم

---

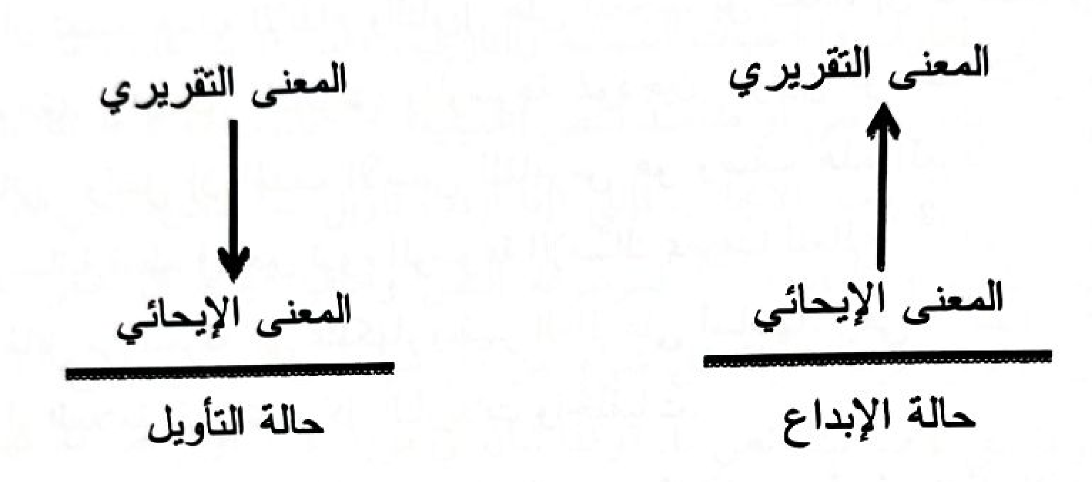
1 لعياضي، السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى، مرجع سابق، صـ44.

2بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع سابق، صـ176-.177

3 بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع سابق، صـ182.

التأويل».[1] وهذا العمق التأويلي حتى وإن وُصِفَ باللامتناهي نظريًا، فإنّه لا بدَّ أن تكونَ له نهاية عند التطبيق.

إن نقطة النهاية التي يصل إليها التأويل عندما تستنفد العلامة طاقاتها التدليلية، هي نقطة في عمق النص ينطلق منها المعنى الإيحائي في حالة الإبداع، ويستقر عندها في حالة التأويل. ويمكن أن نمثل لاشتغال العلامة داخل السميوز لإنتاج المعنى الإيحائي وتأويله بالشكل الآتي:



شكل 29 إنتاج المعنى الإيحائي وتأويله داخل السميوز

وبناءً عليه، فإنه «عادة ما يتم النظر إلى السميوزيس باعتبارها نمطًا يتضمن نوعين من الممارسة: الإنتاج والتأويل».[2] فالذي يظهر على سطح النص هو نهاية العملية الإبداعية، التي كانت بدايتها المعنى الإيحائي المتخفي خلف المعنى التقريري. أما في العملية التأويلية فيحدث عكس ذلك تمامًا؛ فالمعنى الإيحائي هو النهاية التي تقف عندها سلسلة العملية التأويلية. «وهكذا فإن ما نحصل عليه من معرفة في نهاية السلسلة هو تعميق للمعرفة التي تطرحها العلامة في حدها البدئي».[3] وكل هذه

1 بريمي، السيموزيس والتأويل، مرجع سابق، صـ 171.
2 بريمي، السيموزيس والتأويل، مرجع سابق، صـ 170.
3 بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع سابق، صـ 182.

العملية تنتجها العلامة داخل السميوز «فالسميوزيس سيرورة تدليلية منتجة لمعرفة أكثر عمقا وأكثر تطورا»[1]، هي المعنى الإيحائي، وهو النقطة التي تتوقف عندها السيرورة الدلالية (السيموزيس).

1. الموسوعة:

في بناء المعنى الأساسي أو التقريري يكون المعجم أو القاموس هو المرجع الأساسي الذي يعتمد عليه المبدع والمتلقي، أما في بناء المعنى الإيحائي وتأويليه فإنه لا يكفي أن تعتمد عملية الإبداع والتأويل على المعجم، بل تتعداه إلى ما سماه (إيكو) (الموسوعة). و«يشكل القاموس والموسوعة نموذجين مجردين لوصف شكل وعينا السيميائي. ولنقل إن الهدف الأسمى للقاموس هو وصف هذه المعرفة استنادًا إلى حدود لسانية فقط، في حين تروم الموسوعة الإمساك بمعرفتنا للعالم».[2] إنها عبارة عن الكم الهائل من المعرفة التي نمتلكها، ونفسر العالم على أساسها. وهي – أيضًا – ذاكرة النص أو العلامة، فهي تضم كل التأويلات والخلفيات.

و«تعتبر الموسوعة مسلمة سيميائية، لا بمعنى أنها ليست أيضًا واقعًا دلاليًا: إنها المجموعة المسجلة لجميع التأويلات، ويمكن تصورها موضوعًا على أنها مكتبة المكتبات».[3] فهي – بحسب (إيكو) – مسلمة سيميائية، وفرضية ابستمولوجية، تستند إليها أهليتنا الدلالية.[4] فالسيرورات الدلالية التي تقوم عليها العملية التأويلية تتشكل في ضوء الموسوعة، ومنها يتولد المعنى الإيحائي للنص.

إن النص لا يمكن أن يحلل إلا في إطار الإرث الثقافي والاجتماعي للمؤهلات اللسانية التي يمتلكها المتلقي. «إن الإرث الاجتماعي لا يحيل – في تصورنا – على لغة

---

1 بريمي، السيموزيس والتأويل، مرجع سابق، صـ170

2 امبرتو (إيكو)، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 2007. صـ160.

3 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ188.

4 إيكو، العلامة، مرجع سابق، صـ190.

بعينها باعتبارها نسقا من القواعد فقط، بل يتسع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة، أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة كبيرة من النصوص، بما في ذلك هذا النص الذي بين يدي القارئ. إنَّ فعل القراءة يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مجموع هذه العناصر حتى وإن استحال على قارئ واحد أن يستوعبها كلها».[1] فالموسوعة تشمل موسوعة القارئ، وموسوعة النص، (القراءات أو التأويلات) التي اكتسبها مع الزمن.

فلا بد من معرفة خلفية النص المراد فهم معناه، والتي تُعدُ موسوعته الخاصة به، وتشمل كل المعارف والخلفيات اللسانية والتاريخية، «فعن طريق هذه المعارف يمكن الوصول إلى باطن النص أو مقاصد النص الحقيقية».[2] فالموسوعة شرط لتأويل نصٍ ما، والوصول إلى معناه الإيحائي. فإنني «إذا أردتُ تأويل هذا النص، فعلي أن أحترم خلفيته الثقافية واللسانية».[3] فموسوعة النص وخلفيته يجب أن تحظى باحترام القارئ. وليس المراد معرفة كلِّ شيءٍ عن كلِّ شيء، وإنما يكفي المبدع أن يعرف الموسوعة التي تؤهله لبناء نصٍ ما. «وكذا شأن أي مؤول يريد تأويل نصٍ ما، فهو ليس مضطرًا لأن يعرف الموسوعة في كليتها بل يكفيه ذلك الجزء من الموسوعة الذي يلزمه لفهم ذلك النص».[4] أي أنه لبناء معنى معين أو تأويله يجب أن يكون لدى المبدع أو المتلقي الموسوعة الكافية لبناء ذلك المعنى أو تأويله.

وعلى ذلك، فإن الموسوعة هي كم هائل من المعلومات، توفر عددًا من الاحتمالات الدلالية، ولتحديد المعنى الإيحائي للنص من بين الكم الهائل من التأويلات التي تقدمها الموسوعة؛ فإنَّ عليها – بوصفها أداة للتأويل – أن تقدم تعيينًا أو فرضية ضابطة للمعنى داخل العملية التأويلية. وهذا ما تفعله الموسوعة، وهو جزء

1 إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ86.

2 الكردي، قراءة النص، مرجع سابق، صـ61.

3 إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ87.

4 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ190.

أساسي فيها. «فإن الموسوعة فرضية ضابطة يقرر المتلقي على أساسها - وعند تأويل نصٍ ما (أكان هذا النص حوارًا على رصيف شارع أم الكتاب المقدس) - أن يبني جزءًا من موسوعة ملموسة تمكنه من أن يمنح النص أو المرسل جملة من الإمكانات الدلالية».[1] للموسوعة - إذن - وظيفتان، الأولى: توفير الاحتمالات التأويلية للنص. والثانية: تحديد المعنى المناسب والصحيح للنص. فالموسوعة هي المسؤولة عن توفير الفرضية الضابطة للمعنى داخل النص. وعليه، فإنها المسؤولة عن فتح العملية التأويلية وتحريكها، ومن ثمَّ إيقافها.

وهذا يعني «أن المعنى لا يتجلى إلا من خلال امتزاجه بالمعاني الممكنة للسيمات الأخرى التي قد تظهر داخل السياق. إن الأمر يتعلق بالقيود الانتقائية»[2] داخل الموسوعة. إن التحليل/ التأويل داخل الموسوعة يتيح الكثير من الخيارات أو الخانات التأويلية التي تقود إلى المعنى الخفي. والمُؤَوِّل وهو يبحث في النص عن المعنى الخفي/ الإيحائي يستند «إلى إشارات موجودة في ذلك النص (...) لكي يقرر حجم الخبرة الموسوعية لمجابهة ذلك النص؛ مما يحدد أيضًا الفرق بين التأويل والاستعمال الاعتباطي لذلك النص».[3]

وهكذا فإنه يتم بناء المعنى الإيحائي وتأويله داخل الموسوعة، «وهذا ما يميز السيميائيات عن البنيوية، فإدراج النص (الواقعة) ضمن الموسوعة معناه استعادة ذاكرة النص الخفية التي تشكل الأساس الذي تبنى عليه كل الوقائع التي تفرزها الممارسة الإنسانية».[4] أي أن ذاكرة النص الخفية ضمن الموسوعة تضم كل وقائع الممارسة الإنسانية، والمعنى الإيحائي هو جزء أصيل من تلك الذاكرة الخفية للنص.

---

1 إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ191.

2 إيكو، العلامة، مرجع سابق، صـ154.

3 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ190.

4إيكو، العلامة، مرجع سابق، صـ23.

2. الاستعارات:

عدَّ السيميائيون المجاز والاستعارة على وجه الخصوص، آلية أساسية لبناء المعاني الإيحائية؛ وذلك لقدرة المجاز على الإيحاء وإخفاء المعاني، «وهذا ممكن لأن اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي، فبقدر ما تكون غامضة ومتعددة، بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات».[1] وإيحاؤها يكمن في ذلك التخفي والغموض التي تصنعه المجازات.

يَعْرِض (إيكو) لأهم أنواع المجاز (الاستعارة)، ويعدها نوعًا من الإيحاء، ويكتب تحت عنوان (الاستعارة باعتبارها نوعًا من الإيحاء) يقول: «إذا قبلنا بالتمييز الذي يقيمه (رتشاردز) بين المشبه والمشبه به، فسيتعين علينا قبول أن المشبه به سيكون دائما ممثلا من خلال وظيفة سميائية تامة (التعبير+ المضمون) تحيل على مضمون قد يتم تمثيله من خلال تعبير أو تعابير أخرى (لا يتم التمثيل له من خلال أي تعبير كما هو الحال في الاستعارة الإحيائية). وبهذا المعنى، ستبدو الاستعارة باعتبارها حالة من حالات الإيحاء».[2]

الاستعارة عند (إيكو) وغيره من السيميائيين حالة إيحاء تظهر المعنى التقريري وتخفي المعنى القصدي أو الإيحائي، وتعتمد في وظيفتها السيميائية لبناء المعنى على هذا البعد الإيحائي، ومن ثمَّ فإنها تخفي شيئًا وتظهر شيئًا آخر، فهي تقول المعنى المباشر التقريري، وتوحي بالمعنى الإيحائي وتقصده.

والمعنى في الاستعارة ليس حصيلة تأويلٍ أولي، فهو تأويل قاصر عن الوصول إلى العمق أو المعنى القصدي الذي تخفيه الاستعارة، ولكنه حصيلة سلسلة من التأويلات المتتالية، عبر علامات يولدها المؤول تحيل بعضها على بعض، لتصل إلى

---

[1] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ14-15.

[2] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ163.

نقطة نهائية يقف عندها التأويل، وتستقر الاستعارة على المعنى الذي تقصده أو توحي به، وهذا مرتبط بالسميوز الذي تطرق إليه البحثُ في الآلية الأولى من هذا المبحث.

ولأن الاستعارة مكثفة إلى هذا الحد، فهي «ألمع الصور البيانية، ولأنها ألمعها فهي أكثرها ضرورة وكثافة».[1] فهي تحتاج إلى هذا النوع من التأويل العميق، الذي يتتبع السيرورة الدلالية التي تقوم بها الاستعارة في حالتي الإبداع والتأويل، فقول أحدهم – مثلًا – : (رأيتُ أسدًا) يحيل في معناه التقريري على حيوانٍ مفترس، ولكنه بمؤول لفظي أو حالي يحيل على إنسان، وبمؤول آخر يحيل على شجاعة ذلك الإنسان أو شراسته، وبمؤول آخر يحيل على مدحه أو ذمه أو السخرية والتهكم به، وقد يحيل على التشجيع أو التحميس أو إغاضة المخاطبين، بحسب الشفرات التداولية التي يضعها المتكلم.

إنَّ كثافة المجاز (الاستعارة خصوصًا) هو ما يكسبها عمقًا فكريًا انفعاليًا؛ مما يجعلها منتجةً للمعنى الإيحائي. «ولكن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، فالاستعارة بالخصوص عندما يقع درسها في مجال اللغة، تعطي شعورًا بالفضيحة في جميع الدراسات اللسانية، لأنها بالفعل آلية سيميائية تتجلى في جميع أنظمة العلامات، ولكن على نحو يحيل التفسير اللغوي إلى آليات سيميائية ليست من طبيعة اللغة المستعملة في الكلام. ويكفي أن نفكر في طبيعة صور الحلم التي غالبًا ما تكون استعارية».[2] والاستعارة أو الصورة الحلمية هي أن تُبنى استعارة على استعارة أخرى في سلسة طويلة من الاستعارات أو الصور الاستعارية المبنية على بعضها.

3. التقابل والمربع السيميائي:

اهتم السيميائي الفرنسي وأشهر منظري السيميائية السردية (غريماس) باشتغال الدلالات داخل النصوص السردية من خلال مستويي النص، والمعنى عنده نتاج

---

1 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ233.

2 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ236.

ثنائيات تقابلية. «وقد صاغ (غريماس) أفكاره هذه من خلال ما أسماه بالمربع السيميائي»[1]، أو النموذج التأسيسي، وهو يقوم على عناصر ترتبط فيما بينها بسلسلة من العلاقات[2]، تقوم ببناء المعنى داخل النص السردي، ومنها ينطلق التأويل.

يعرف عبد الحميد بورايو المربع السيميائي بأنه «صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة التي تتلخص في مقولات، التناقض والتقابل، والتلازم، فهو نموذج توليد ينظم الدلالة، ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى».[3] هذه العلاقات التي تشكل الأركان الأربعة للمربع السيميائي تحاول إظهار المعنى عبر استكشاف العلاقات التي يقيمها النص في المستوى العميق، وتظهر أثارها على المستوى السطحي.

ومن خلال الحقل المعرفي الذي أسس عليه (غريماس) نظريته في بناء العلاقات الدلالية، وكيفية استنباط المعنى من خلال ربط البنية السطحية بالبنية العميقة، وهو ما نتج عنه نظريته في التحليل السيميائي أو المربع السيميائي، «فقد حاول (غريماس) أن يربط صريح النص بباطنه، أو بالبنية الدلالية الأصولية فالدلالة الأصولية الضمنية هي الجوهر الدلالي»[4]. فالمعنى يكمن في باطن النص أو بنيته العميقة، وعملية إنتاج المعنى لا تعبأ بمادة تمظهرها إلا بالقدر الذي يجعلها تشف وتوحي بالمعنى الإيحائي.

---

1 الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ229.

2 ينظر: بنكراد، السيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ48.

3 بورايو (عبد الحميد)، المسار السردي وتنظيم المحتوى 'دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة'، دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008م. صـ232.

4 المرزوقي (سمير) و شاكر (جميل)، مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط 1، 1986م. صـ118.

وعلى ذلك، «فهو أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية، أو شبه الخام وحتى حالاته التركيبية المختلفة».[1] وهو الأمر نفسه الذي يحصل عند التحليل السيميائي لنصٍ ما؛ إذ «يجب طرح البنيات السردية وتحديد وضعها داخل الاقتصاد العام لعملية الإمساك»[2]. فالبنيات السردية في بنيتيها العميقة والسطحية تعمل على الإمساك بالفكرة القصدية أو الجوهرية للنص.

يرتبط المربع السيميائي بدراسة تشكل المعنى في البنية العميقة، وهي البنية التي يتواجد فيها المعنى الإيحائي؛ «فالمربع السيميائي يعد أهم عنصر يدرس المنهج في البنية العميقة باعتباره حوصلة كل التحليل السيميائي».[3] فهو المتحكم في المعاني التي تتشكل في البنية العميقة، عبر علاقات التضاد، والتناقض، والتلازم، والاقتضاء، التي تظهر على سطح النص السردي.

بناء عليه، فإنَّ المربع السيميائي هو المسؤول عن إنتاج المعنى الإيحائي، ففي المربع السيميائي يتم إنتاج المعاني العميقة، ومنها المعنى الإيحائي عن طريق ضبط العلاقات القائمة بين عناصر البنية العميقة للنص، والتي تتكون على شكل وحدات دلالية كامنة في عمق النص، والتي تتحكم في بنيته السطحية.

4. السخرية:

تطرق البحثُ في الفصل الأول إلى دور السخرية في إنتاج المعنى الإيحائي[4]، وما يهم البحث هنا هو إبراز نظرة السيميائيين إلى الدور الذي تقوم به السخرية في بناء

1 يورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، مرجع سابق، صـ232.

2بنكراد، السيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ51.

3 رابح (أبو معزة)، مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطوير السيميائيات السردية، مجلة فكر وإبداع (محكمة - كلية البنات - جامعة عين شمس - القاهرة)، يناير 2006. صـ101.

4 ينظر: صـ55 من هذ البحث.

المعنى الإيحائي وتأويله. فالسيميائيون ينظرون إلى السخرية على أنها إحدى الشفرات التي يستخدمها المبدع لإنتاج معنى خفي داخل النص.

فـ«بالنسبة لأسلوب السخرية، الذي يُحمّل ما هو معياري واصطلاحي دلالات إيحائية عميقة»[1]، يكتسب بها النص تشفيرًا خفيًا، يواري به المعنى الذي يقصده. فبالإضافة إلى جانب هذا الأسلوب الهزلي أو الظاهر أيًا كان غرضه، الذي لا يعد سوى بنية سطحية أو علامة تقود إلى البنية العميقة وتغطيها، وهذه البنية العميقة هي الجانب الجدي في هذا الأسلوب، الذي يضع فيه المبدع المعنى المقصود بطريقة خفية ومشفرة.

إنها تشفير مزدوج تشير – غالبًا – إلى عكس ما تبديه، وهذا يحتاج إلى براعة في إنتاج المعنى الذي تحتويه في جانبها الجدي (البنية العميقة). «والسخرية – بالطبع – هي أوضح انتهاك سيميائي للسياق الحاضر. وستحتوي أية عادة تشفير للظاهري على بعض المقاييس الأدبية لأنها تغير قناة الاتصال».[2] لذلك يتطلب إنتاج المعنى الإيحائي عن طريق السخرية ذكاءً شديدًا، ومهارةً في التلاعب باللغة، وموسوعةً ثقافية غزيرةً، فالساخر من أجل إنتاج هذا المعنى «يعتمد وسائط متعددة بعيدة الدلالة موازنًا بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس».[3] وهو ما يسبب خفاء المعنى المقصود وغموضه فلا يُدْرَكُ إلا إيحاءً.

1 يوسف (الأطرش)، التحليل السوسيو – سيميائي للخطاب الروائي، ضمن كتاب (الملتقى الدولي الثالث السيمياء والنص الأدبي – مخبر أبحاث اللغة والأدب، 19- 20 إبريل 2004)، منشورات جامعة بسكرة – الجزائر. صـ225.

2 برمي، السيمياء والتأويل، مرجع سابق، صـ56.

3 العمري (محمد)، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، (ط: م)، 2005. صـ92.

5. التناص:

التناص هو مصطلح لمفهوم ظهر أول مرة عند (ميخائيل باختين) وأطلق عليه (الحوارية)، ثم تبنته (جوليا كريستيفا)، وهي من أطلق عليه مصطلح التناص، وتبناه وعمقه كلٌّ من (بارت، وجيرار جينيت، وريفاتير). و«يعتبر التناص عند (كرستيفا) أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوصٍ أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها».[1] ويعرفه محمد مفتاح بأنه: «تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة».[2] إنه تداخل نصٍ ما مع نصوص سابقة له، بحيث يكون النص نقطة التقاء لتلك النصوص، بفعل امتصاصه لها، عن طريق استدعاءات واعية وغير واعية، يقوم بها النص الحاضر لنصوص سابقة له، وغائبة عنه.

وفي التناص إنتاجية دلالية نتيجة تفاعل من نوع معين بين النصوص، و«يتعين التناص مدخلًا سيميائيًا لقراءة الخطاب الشعري من خلال صناعة جيوب معرفية بعد تداخل بين النصوص؛ ليحصل التحول الدلالي»[3] الذي ينتج عن تلاقح أو تفاعل من نوع معين بين النصوص، يساعد في إنتاج النص الحاضر وتأويله. «وتصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النص الماثل».[4] ومن خلال تفاعل النص الحاضر/الماثل مع النص الغائب عن طريق استراتيجية التناص يتشكل نصٌّ جديدٌ في باطن النص الحاضر،

1علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، معجم سابق، صـ215.

2 مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري 'استراتيجية التناص'، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 2، 1986. صـ121.

3 مداس (أحمد)، سيمياء التناص حفريات الذاكرة وإسقاطات الواقع قراءة في ديوان بكائية أخيرة لخالد جبير، مجلة قراءات (مجلة محكمة تصدر عن وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة – جامعة بسكرة – الجزائر)، العدد4، 2012. صـ12.

4 عزام (محمد)، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001. صـ12.

يحمل جينات وراثية من النصين (الحاضر والغائب)، وتتشكل فيه فكرة المبدع مغطاةً بأقنعة تناصية خفية.

لذلك رأى البحثُ التناصَ آلية لبناء المعنى الإيحائي وتأويله في السيميائيات؛ لأن المبدع وهو يبني نصه يَعْمَدُ إلى إخفائه عن طريق امتصاصه لنصوص مختلفة، وتوظيفه لها، وجعلها منسجمة مع بنائه ومقصده؛ مما يجعل نصه إحياءً لتلك النصوص الغائبة بطريقةٍ خفيةٍ جدًا، فهو يعيد تفعيلها بتقنياته، ويوجهها حسب رغباته ومقاصده، ففي التطريس[1] يغدو النص كرسالة من رسائل المخابرات المكتوبة مرتين، مرةً بالحبر العادي، يكتب به كلامًا ليس مقصودًا، ومرةً أخرى بالحبر السري، يكتب به المقصود والمهم. والمبدع بكتابته على النص الأول لا يعني إلغاءه، وإنما جعله في الخلفية العميقة للنص، كالحبر السري بالنسبة للرسالة.

وإذا كان ليس ثمة كلام ينطلق من الصمت، مهما كان طابعه خاصًا[2]؛ فإن اعتماد مبدع ما على التناص مع نصوص أخرى يعد توظيفًا خفيًا لها، كما هو الحال في التطريس – الذي ورد سابقًا – ولا يبتعد الأمر كثيرًا عن التطريس في كل حالات التناص وآلياته، فالنص بامتصاصه لنصوصٍ أخرى، حتى يصبح النص «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»[3]؛ يعمل على توظيفها لتوصيل المعنى

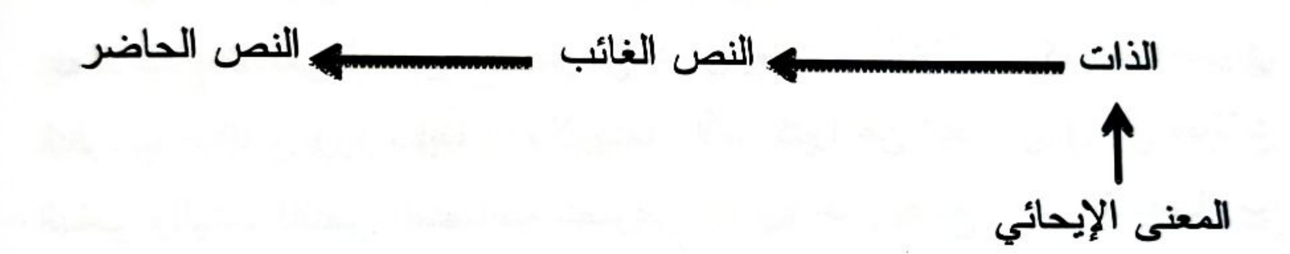
1 الطِّرْسُ: الصَّحِيفَةُ، وَيُقَالُ هِيَ الَّتِي مُحِيت ثُمَّ كُتِبَتْ، وَالْجَمْعُ أَطْراس وطُروس.
ينظر: ابن منظور، لسان العرب، 6/ 121. مادة (ط ر س).
وهو مصطلح من مصطلحات التناص عند (جيرار جينيت) في كتابه (الأدب من الدرجة الثانية)، وهو النص يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته. ينظر: جينيت (جيرار)، أطراس الأدب من الدرجة الثانية، تر: المختار حسني، مجلة فكر ونقد – المغرب، العدد 16 سبتمبر 1998. صـ11-20.

2 ينظر: الجزار (محمد فكري)، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 1995. صـ441.

3 مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، صـ121.

الذي يقصده، وإخفائه في آنٍ واحد. فالتناص آلية لبناء المعنى في النص، تجعل نصًا حاضرًا يوحي بنصٍ غائبٍ «ذي هويةٍ غامضة ورامزة».[1] وهو ما يعني أن النص الغائب هو ما يوحي به النص الحاضر، وهو يعبر عنه مباشرة، إنَّه المكان الذي يُخبئ فيه المبدع معناه الإيحائي أو الخفي.

قبل أن يتناص نص ما مع نصوص أخرى، فإن الذات المبدعة لذلك النص تنصهر في تلك النصوص وتتماهى معها – لأنها تعبر عنها وعما تواجهه في الحياة اليومية – والمبدع بهذا الانصهار يخفي ذاته في تلك النصوص (المتناص معها)، وعند بنائه أو إبداعه لنصه، فإنه يخفي تلك النصوص في نصه، أي أن المعنى الذي انطلق من ذات المبدع، وانفعل لأجله، قد تغطى بطبقتين، النص الغائب (المتناص معه) والنص الحاضر. كما هو في الشكل الآتي:



شكل 30 التناص وإنتاج المعنى الإيحائي

وما يقترحه البحثُ هنا يقترب مما اقترحه السيميائي (فليبب سولرز) «حيث يميز سولرز بين ثلاثة مستويات للنصّ: طبقة سطحية، وطبقة وسطى، وطبقة عميقة. فالطبقة السطحية للنص هي الكتابة (الألفاظ، والجمل، والمقاطع...) أو ما هو مكتوب

1 الربيدي (عبد السلام)، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع – عمان – الأردن، ط 1، 2012. صـ27.

فعليًا. وهي تقرأ بوضوح. والطبقة الوسطى هي (التناص) أو الجسد المادي للنص، وهو لا يُكتب من جمل أو كلمات، وإنما هو من نصوص، حيث تتقاطع الكتب فيما بينها، وتُحمل إلى نطاق أبعد من حدودها، وذلك داخل النصّ المجمل. ويمثّل (سولرز) للتناصّ بالكوميديا الإلهية لدانتي، وهو ما أطلق عليه (اختراقية الكتابة). وأما الطبقة العميقة فهي (الكتابة) أو انفتاح اللغة».[1]

وبذلك يغدو التناص شكلًا من أشكال التشفير العميق؛ وعلى ذلك فهو أداة لإنتاج المعنى الإيحائي، وآلية من آليات تأويلية. «فالنص لا يبنى في انفصال مطلق عما يحيط به، بل هو مرتبط في وجوده بكل النصوص السابقة وكل النصوص المحيطة أو المسقطة على شكل إيحاءات قابلة للتحيين»[2]. إنّ هذه الإيحاءات التي ينتجها التناص تتموضع داخل سيرورة دلالية تجعل من النص الغائب بنية عميقة للنص الحاضر، يختفي خلفه المعنى الإيحائي.

وعلى ذلك يكون التناص ممارسةً سيميائية دالةً توظف النص بوصفه جهازًا عبر لساني، تتوزع فيه الأدوار عبر المقولات المنطقية لا الملفوظات اللسانية الخالصة.[3] فالتناص علاقات منطقية بين النص الغائب والنص الحاضر والذات، تقوم على تشفير المعانى وإخفائها؛ ولذلك ترى (كريستيفا) أن التحليل السيميائي "يطرح أمام وعينا ضرورة دراسة المعنى السابق على الكلام الملفوظ».[4]

وبذلك يكون التناص أداة أو استراتيجية سيميائية لتوظيف النصوص السابقة؛ لإنتاج نصوص جديدة، في عملية اندماج وامتصاص واعية، يمتلك خلالها النص الحاضر خلفيات لسانية وتاريخية، وموسوعة من الدلالات التي توحي بها النصوص

1 سولرز (فيليب)، نظرية السيميولوجيا، صـ274. نقلاً عن: عزام، النص الغائب، مرجع سابق، صـ22-23.

2 بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع سابق، صـ170.

3 مداس، سيمياء التناص، مرجع سابق، صـ13.

4 كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، صـ94.

الغائبة، فهو يعيد تفعيلها، ويوظفها في إيصال فكرته، ويجعل منها إيحاءات خفية تشير إلى المعنى المراد عبر دلالات منطقية.

6. الشفرات الرمزية[1]:

يشتمل التشفير «بمعناه الواسع على شفيرات لترميز النصوص، وفك رموزها».[2] والتحليل السيميائي يعتمد على فك شفرات النصوص، ومنها شفرات الرمز، والرمز عند السيميائيين علامة تكون العلاقة بين دالها ومدلولها سببية، تشير إلى سياقات ثقافية معينة. وإذا كان الرمز يشير إلى موضوع معين عبر تشفير ثقافي معين، فهو يحيل على فكرة. «إنه ينتمي إلى مقولة الثالثانية، والثالثانية في تصور (بورس)، هي مقولة الفكر».[3] والفكرة ليست فيما يحيل عليه الرمز مباشرةً، وإنما في علاقة ذلك الرمز مع ما يقصده المبدع (المعنى الكلي للنص). والمعنى الإيحائي هو نتاج عن تمثيل ذلك الرمز لقصديَّة النص، تلك القصديَّة التي يظهرها ذلك الرمز، ولكنه في الوقت نفسه يشفرها ويخفيها، «فالإنسان يعمد إلى الرمز من أجل التعبير عن مجموعة من القيم بطريقة الإيحاء والتمثيل».[4]

وعلى ذلك، فإن الرمز هو «كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء».[5] وإن كان هذا التعريف يحتاج إلى مزيد من تفسير، لأن إنتاج المعنى الإيحائي عن طريق الرمز ليس إحلالًا لشيءٍ مكان آخر، ولكنه

---

1 وقد سبق في الفصل الأول كلامٌ عن هذه الآلية، ينظر: صـ48

2 تشاندلر، أسس السيميائية، مرجع سابق، صـ256.

3 بنكراد (سعيد)، الرمز: المجالات والدلالات، موقع الكاتب على الانترنت، http://saidbengrad.free.fr/ar/art21.htm

4 محمد (كعوان)، الرمز والعلامة والإشارة، ضمن كتاب (أعمال الملتقى الوطني الرابع ، السيمياء والنص الأدبي 15-16 إبرايل 2002)، منشورات جامعة بسكرة - الجزائر. صـ20.

5 وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، معجم سابق، صـ181.

عملية سيرورة دلالية يشعلها الرمز ويشتغل فيها بوصفه علامة، فما يحيل عليه الرمز مباشرة ليس هو المعنى النهائي أو الإيحائي.

إنَّ المعنى الإيحائي الذي ينتجه الرمز هو نتيجة لتلك العملية التأويلية، «والتأويل بهذا المعنى يقتضي تحويلًا للدلالة أو عبورًا من مستوى حقيقي ظاهر إلى مستوى مجازي باطن».[1] فدلالة (أبو الهول) على مقاومة الدهر، قد لا تكون هي آخر المطاف أو نهاية التأويل، بل قد يكون هناك معنى إيحائي ساق لأجله المبدع هذا الرمز في نصٍ معين، فـ«إنَّ الرمز موجود ليوحي إليك أنه قد يقال شيء ولكنَّ هذا الشيء لا يقال بصفة نهائية، وإلا كف الرمز عن قوله».[2]

فالرمز والتأويل عنصران بينهما علاقة متينة، فوجود الرمز يستدعي التأويل؛ نظرًا لما يخفيه الرمز من المعاني. «وبما أن الرمزي دعوة إلى التأويل، فإنَّ النموذج الذي يقيمه لنا (تودوروف) وبعده (أمبرتو إيكو) لا يكتفي فقط بإعادة النظر في علاقة السيميائي بالرمزي، وإنما يعني – أيضًا – بالربط بين الرمزي والسيميائي، وبين الرمزي والتأويل، بحيث يمكن الحديث عن منظور تأويلي للرمز يتلاقى في مقصده العام مع المنظور الهيرمينوسي المعاصر».[3] وفي ظل هذا التداخل بين السيميائي والرمزي ينظر التحليل السيميائي إلى النص بوصفه رموزًا مشفرةً لا يمكن إدراكه إلا عبر المؤول الذي يُتيحه التحليل السيميائي.

وعلى ذلك، فالرمز شفرة تخفي المعنى حتى لا يدرك إلا إيحاءً؛ وبذلك يكون معنى إيحائيًا، لا يدرك إلا بفعل ممارسة القراءة عليه من قبل قارئ واعٍ عبر عملية

1 محمد، سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص، مرجع سابق، صـ378.

2 إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ383.

3 الزاهي (فريد)، النص والجسد والتأويل، إفريقيا للنشر – المغرب، 2003. صـ56-57.

تأويلية؛ لأن الرمز علامة لا تنتج معنًا مباشرًا، بل تنتج معنى بعيدًا بواسطة سيرورتها الدلالية. فالرمز عند الإبداع عملية تشفير، وعند القراءة عملية تفكيكية، والمعنى الإيحائي خلاصة هاتين العمليتين.

الفصل الرابع

المعنى الإيحائي

دراسة موازنة بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة:

مدخل

المبحث الأول: عناصر الاتفاق

المبحث الثاني: عناصر الاختلاف

مدخل:

بُني التراث النقدي العربي على ملاحظات علماء البلاغة العرب، وقد استفاد كثيرًا من تماس الحضارة العربية مع الحضارات الأخرى كاليونانية والفارسية والهندية. فإلى جانب الملاحظات العربية الخالصة، نجد أثرًا واضحًا للمنطق و«الفلسفة التي أنعشت البلاغة في الفكر العلمي كله زمنًا طويلًا».[1] فقد استفادت البلاغة العربية من العلوم الأخرى، ووظفتها، مما جعلها ترقى إلى مستوى عالٍ من النضج بالنسبة لزمانها، وبالرغم من ذلك فإن المقارنة بين نظرة التراث النقدي العربي، والنظريات الحديثة، هي قضية تنقصها كثير من المقاييس.

فالمدة الزمنية التي ظهر فيها كلٌّ من التراث النقدي العربي، والسيميائيات الحديثة تفصل بينهما بقرون من الزمن، إلا أننا لا نعدم تلاقيًا يكون أساسًا للموازنة، فقد أنتج التراث النقدي العربي بعض الآراء السابقة لزمانها، أو التي احتفظت برونقها حتى العصر الحاضر؛ مما يجعل نظرتنا إلى التراث النقدي العربي نظرة إعجاب وتعظيم.

ومع ذلك فإن موازنة من هذا النوع ستكون على مستوى كبير من الصعوبة، بفعل عامل الزمن، لأنه ينبغي علينا – في كل الأحوال – أن ننظر إلى نصوص التراث النقدي العربي «في ضوء ظروفها التاريخية، وفي إطار زمنيتها وواقعها الحضاري والثقافي، وحسبها أنها تمثل – بصورة عامة – معاصرة لتلك الزمنية، ومواكبة لذلك التاريخ، وذلك أمر ضروري حتى لا نحاكم الأقدمين بمفهومات المعاصرين».[2]

ومع ذلك، فإن النظريات الحديثة استفادت كثيرًا من كل الدراسات السابقة، فهي تعد تطورًا وامتدادًا طبيعيًا لها، فقد اعتمدت في نشأتها، وخلفيتها المعرفية على التراث اليوناني والروماني والعربي، «ولن نبالغ إذا قلنا: إن البلاغة الأوروبية

---

[1] درويش (أحمد)، النص البلاغي في التراث العربي والأوروبي، دار غريب – القاهرة، 1998م. صـ8.

[2] عيد (رجاء)، التراث النقدي نصوص ودراسة، منشأة المعارف – الاسكندرية، 1991م. صـ 515.

المعاصرة تطوير للتراث البلاغي والشعري والمنطقي الموروث من اليونان والرومان والعرب، ولما دار حول هذا التراث من شروح وهوامش».[1] وبذلك فإننا نوازن بين الشيء وامتداده، أو بينه وبين شيء بُني عليه، واستفاد منه، ولعل أغلب ما في الجديد هو ثمار بذور القديم.

لقد تأثرت السيميائيات بالآراء البلاغية التقليدية عن طريق الفلسفة اللوكية (نسبة إلى لوك) التي تشربت الآراء البلاغية، ثم أثرت بدورها في السيميائيات اللاحقة، فـ«السيميائيات اللوكية تمثل في الواقع أصل نظريات العلامة الحالية ونظريات المعنى التي تطورت في أوروبا والولايات المتحدة»[2]. إن هذه البلاغة ذات الأبعاد الفلسفية اللوكية قد أسهمت في ظهور كثير من النظريات التي تدور حول العلامة وإنتاج المعنى، «وفي الولايات المتحدة أعيد تأويل البلاغة فلسفيا في السيميائيات (السيميوطيقا) التي أرسى لها بورس (Peirce)».[3] وعلى ذلك، فإن السيميائيات هي امتداد فلسفي متطور للبلاغة التقليدية.

ولا بد من الأخذ بالاعتبار الأطر الثقافية والعلمية التي أحاطت بنشأة كل من التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة، وبالتدقيق نجد فارقًا شاسعًا في هذا المجال، فقد توفر للسيميائيات الحديثة من الوسائل والأطر الثقافية والمعرفية ما لم يتوفر للتراث النقدي العربي. فقد نشأت السيميائيات وتطورت في العصر الحديث في ظل تلاق للحضارات والثقافات، ونشاط عمليات الاستشراق والترجمة، ناهيك عن توفر وسائل الكتابة والقراءة والنشر، وهو ما لم يتوفر للنقد العربي القديم. السيميائيات

---

[1] مفتاح (محمد)، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي – بيروت، 1994م. صـ57.

[2] نىرلىخ (برىجىت)، الاستعارة والكناية: الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة، تر: حسين خالفي، (مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة منشورات مخبر تحلىل الخطاب – جامعة مولود معمري – تىزي وزو) عدد: 3، مايو 2008. صـ396.

[3] نىرلىخ (برىجىت)، الاستعارة والكناية: الأصول البلاغية للنظريات الدلالية الحديثة، مرجع سابق، صـ396.

الحديثة - مثلها مثل النظريات الحديثة - ظهرت في عصر تطورت فيه العلوم، وظهر المنهج التجريبي، الذي استخدمته كل العلوم، بما فيها العلوم الإنسانية. إلى جانب ذلك فإنَّ السيميائيات تمتاز من بين كل النظريات الحديثة بتعدد خلفياتها المعرفية وتشعبها.

قد يقول قائل: فما الفائدة من هذه الموازنة؟

بالرغم من فارق الزمن وظروف النشأة، فإنَّ هذه الموازنة تظهر المستوى العالي من النضج لبعض الآراء في التراث النقدي العربي، فهناك نظريات وآراء في هذا التراث وصفتْ بأنها سابقة لعصرها، وما تزال فاعلة إلى اليوم.

وإلى جانب ذلك فإن هذه الموازنة تسعى إلى إحياء التراث، وإعادة بعثه، واستكشاف خباياه، فـ«ما يزال النقد العربي بحاجة إلى إعادة النظر في مبادئه وقيمه على ضوء مفهوماتنا الحديثة للنقد الأدبي، وذلك بعد أن تم تجاوز حركة إحياء التراث ونشره، إلى مرحلة تقييمه، واستخلاص القيم الإيجابية فيه، والتي ما تزال فاعلة في حياتنا الثقافية المعاصرة».[1]

فهذه الموازنة هي لفت انتباه للمنشغلين والممجدين للنظريات الحديثة - ومنهم من يغمط التراث العربي حقه - إلى حضور التراث النقدي العربي في الوقت الحاضر بوصفه عاملًا فاعلًا، يجب أن لا نلغيه، بل ينبغي أن نبني عليه، فبرغم من الفاصل الزمني فإن التراث النقدي العربي ما يزال حاضرًا، وهو بذلك يملك حضورين، "حضور (هناك) في تاريخه الخاص، في القرن الثالث أو الرابع أو الخامس للهجرة، حين كتب ابن المعتز أو قدامة أو عبد القاهر، في علاقات تاريخية محددة، وفي شروط إنتاج معرفة متعينة، وحضور (هنا) في تاريخنا الخاص، في القرن الخامس عشر للهجرة، حين نقرأ هذا النص التراثي في ظل علاقات محددة لإنتاج المعرفة وشروط متعينة تحدد طبيعة حياتنا وتوجيهاتنا، وصراعاتنا، وعلاقتنا بما ندرك أو نقرأ. وإذا كان فعل القراءة

1 عزام (محمد)، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي - بيروت - لبنان، وحلب - سوريا، (ت: م). صـ5.

هو وصل جدلي بين حضور النص التراثي (هناك) وحضوره (هنا) فإن كل قراءة منجزة هي (المركب) الثالث الذي يجمع بين الطرفين في علاقة كاشفة لكل منهما على السواء».[1] وهو ما أحاول القيام به في هذا الفصل، والذي يأتي كخلاصة للفصلين الثاني والثالث.

[1] عصفور (جابر)، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر – القاهرة، 1991م، صـ7.

المبحث الأول

عناصر الاتفاق

1. المعنى الإيحائي وتعدد المعنى وانفتاح الدلالة:

تطرق النقاد العرب القدماء إلى قضية تعدد المعنى، وأكدوها، وهو الأمر نفسه عند السيميائيين في كلامهم عن انفتاح الدلالة، والعملية التأويلية، أو السيرورة الدلالية. فنظرية (معنى المعنى)، و(الظاهر والخفي)، و(الوضوح والغموض)، و(التصريح والكناية)، تأتي في صلب العملية التأويلية، التي اشتغل بها السيميائيون، أو ما يسمى بعلم العلامة، إذ العلامة عندهم «هي شيء يقوم لشخصٍ ما مقام شيء آخر، من جهةٍ ما أو من حيثيةٍ ما. إنها تتوجه إلى شخصٍ ما، أي إنها تولد في ذهن هذا الشخص علامةً مساوية للعلامة الأولى، أو ربما أكثر تطورًا منها»[1].

وتعريف (بورس) والسيميائيين قاطبةً للعلامة بهذا الشكل يشبه إلى حد بعيد ما قرره عبد القاهر الجرجاني عن طبيعة اللغة، بقوله: «إن اللغة تجرى مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلًا عليه وخلافه».[2] فإذا كانت العلامة في السيميائيات الحديثة هي مأثول يحيل على موضوع عبر مؤول، ويتحول الموضوع إلى علامة تحيل على موضوع آخر، وهكذا، فإنها في النقد العربي القديم لفظ يحيل على معنى بوساطة ذهنية، والمعنى يحيل على معنى بقرينة تمنع إرادة المعنى الأول.

والمعنى الأول الذي يُدْرَك من أول وهلة هو البنية السطحية، أما المعاني الأخرى، التي لا تدرك إلا بالتأويل فتشكل البنية العميقة للنص، والسيميائيات الحديثة تقسم بنية النص إلى:[3] أ- البنية السطحية أو المستوى السطحي: وتشكله المعاني

1 الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ33.

2 الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ376.

3 ينظر: بنكراد، السيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ44-45.

النحوية في نظرية النظم عند عبد القاهر[1]، أو المعاني الأول عنده[2]. ب- البنية العميقة أو المستوى العميق: ويضم المعاني العميقة أو الخفية أو الغامضة في النص، وبها تكون ميزة الأدب في التراث النقدي العربي، يقول القاضي الجرجاني: «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرَد فيها الكتب المصنّفة، وتُشغل باستخراجها الأفكار الفارغة».[3] وهي معنى المعنى عند عبد القاهر،[4] والمعنى الإيحائي. وهذه المعاني توجد في المستوى العميق والباطني للنص.

فالنص – كما هو في السيميائيات الحديثة هو كذلك في التراث النقدي العربي – مكون من مستويين: أحدهما سطحي ظاهر، والآخر عميق باطن. وإذا كان القراء يتفقون في المعنى السطحي للنص، فإنهم يختلفون في المستوى العميق، فتتعدد قراءاتُهم؛ لتعدد مستويات المعنى في هذه البنية. وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى هذا، فنجد أبا عبيد البكري الأندلسي، يعلق على شروح أبي علي القالي بقوله: «وهذا مما أهمله أبو علي ولم يُفسر معناه والمراد به؛ وكثيرا ما يشغله تفسير ظاهر اللغة عن تفسير غامض المعاني».[5]

فقد عرفوا المستوى العميق والباطني للنص، كما عرفوا جدلية إنتاج المعنى بين هذين المستويين. وإذا كان الجاحظ قد عَرَّفَ البيان بأنه «اسم جامع لكل شيء كشف لك عن قناع المعنى»[6]، وعَرَّفه ابن عبدربه بأنه «كلُّ شيء كشف لك قناع المعنى

---

[1] ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ122 وما بعدها.

[2] ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ169.

[3] الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، صـ345-.346

[4] الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ269

[5] البكري (أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز)، التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه، تح: دار الكتب والوثائق القومية – مركز تحقيق التراث، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط 2، 2000. صـ23.

[6] الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، 1/ 76.

الخفي»[1]، فإنما يتحقق ذلك بالكشف عن البنية العميقة، واستنادًا إلى الآليات التي تُوصِل إليها، للكشف عن المعاني المجازية أو الإيحائية. وهنا يتجلى جدل الظاهر والباطن.

والمعاني عند عبد القاهر الجرجاني ترتب مرتين في مستويين مختلفين، الأول: العميق: وترتب فيه المعاني ترتيبًا منطقيًا ناتجًا عن روية وفكر، فإننا «نعلم ضرورة أنه لا يتأتى لنا أن تنظم كلامًا من غير روية وفكر».[2] والترتيب الآخر: يكون في المستوى السطحي، وهو ترتيب المعاني في النفس.[3] وبذلك فإن ترتيب المعاني في النفس يساوي البنية السطحية، وترتيبها منطقيًا أو فكريًا يساوي البنية العميقة.

التناسب بين المسموعات والمفهومات، والمعاني الذهنية، عند حازم القرطاجنّي، تمثل هذه الثنائية. فالمسموعات تمثل البنية السطحية الظاهرة، أما ما يتعلق بأفهام السامعين المتصل بعمليتي التخييل والإقناع فإنها تمثل البنية العميقة للنص.[4] إن «التناسب بين المسموعات والمفهومات، أي العمليات التي تتم بها علاقات التناسب بين المعاني والهيئات الحاصلة عنها، وبين الألفاظ والهيئات الحاصلة عنها هو حديث عن علاقة البنية العميقة بالبنية السطحية، وكيف يتولد المعنى وهذا من اهتمامات البحث السيميائي المعاصر».[5] فالسيميائيات بحثٌ في آليات إنتاج المعاني وتأويلها.

وإذا كان تقسيم النص إلى بنية سطحية وبنية عميقة، يعد مسلمةً سيميائية، فإنه إذا ما نُظِر إلى الخطاب النقدي في التراث العربي نظرة شمولية نتحصل على الآتي:

• المعنى الظاهر أو السطحي، أو المعاني النحوية في نظرية النظم عند عبد القاهر، أو ترتيب المعاني في النفس عنده، يشكل ما يسمى في السيميائيات الحديثة

---

1 ابن عبد ربه، العقد الفريد، مصدر سابق، 2/ 4.

3 الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ351.

3 ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ97 وما بعدها.

4 القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، صـ15-17.

5 بلعلى (آمنة)، سيماء الأنساق، رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة، ط 1، 2015. صـ246.

البنية السطحية، فالبنيات السطحية تتكون فيها المعاني الظاهرة أو السطحية، «وتشكل هذه البنيات نحوًا سيميائيًا، أي مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي في أشكال خطابية خاصة».(1)

• المعنى الخفي أو الغامض أو الباطن، ومعنى المعنى عند عبد القاهر، والمعاني الناتجة عن الروية والفكر، تشكل البنية العميقة، وكما تأخذ في النقد التراثي العربي طابعًا منطقيًا فهي كذلك في السيميائيات الحديثة «تتميز هذه البنيات بوضع منطقي».(2)

• تتفق السيميائيات الحديثة مع النقد العربي القديم في أن البنية العميقة تتحكم في البنية السطحية، فحديث حازم القرطاجني عن المقولات المنطقية والهيئات النفسية، ودورها في تشكل المعاني(3) «ليس سوى تأكيد على أن هناك بنية عميقة تتحكم في مستوى السطح».(4)

وفي المستوى السطحي تتشكل الدلالة الظاهرة، وفي المستوى العميق تتشكل الدلالة الخفية، وهو ما أدى إلى ظهور ثنائية التقرير أو التعيين والإيحاء أو التضمين، «وهو ما أطلق عليه الجرجاني المعنى ومعنى المعنى، يريد بالمعنى الدلالة الظاهرة، وبمعنى المعنى الدلالة الباطنة».(5) فالمعاني عنده على ضربين: المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، ومعنى المعنى الذي يدلك عليه المعنى المفهوم من اللفظ.

عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم ينتهي إلى أن توخي المعاني النحوية يقود إلى الإعجاز،(6) «وأن العلة، كل العلة، تتجلى في القواعد التي نحتكم إليها في فهم

---

[1] بنكراد، السيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ45.

[2] بنكراد، السيميائيات السردية، مرجع سابق، صـ44.

[3] ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، صـ58-59 و صـ68.

[4] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ244.

[5] السامرائي، الجملة العربية والمعنى، مرجع سابق، صـ22.

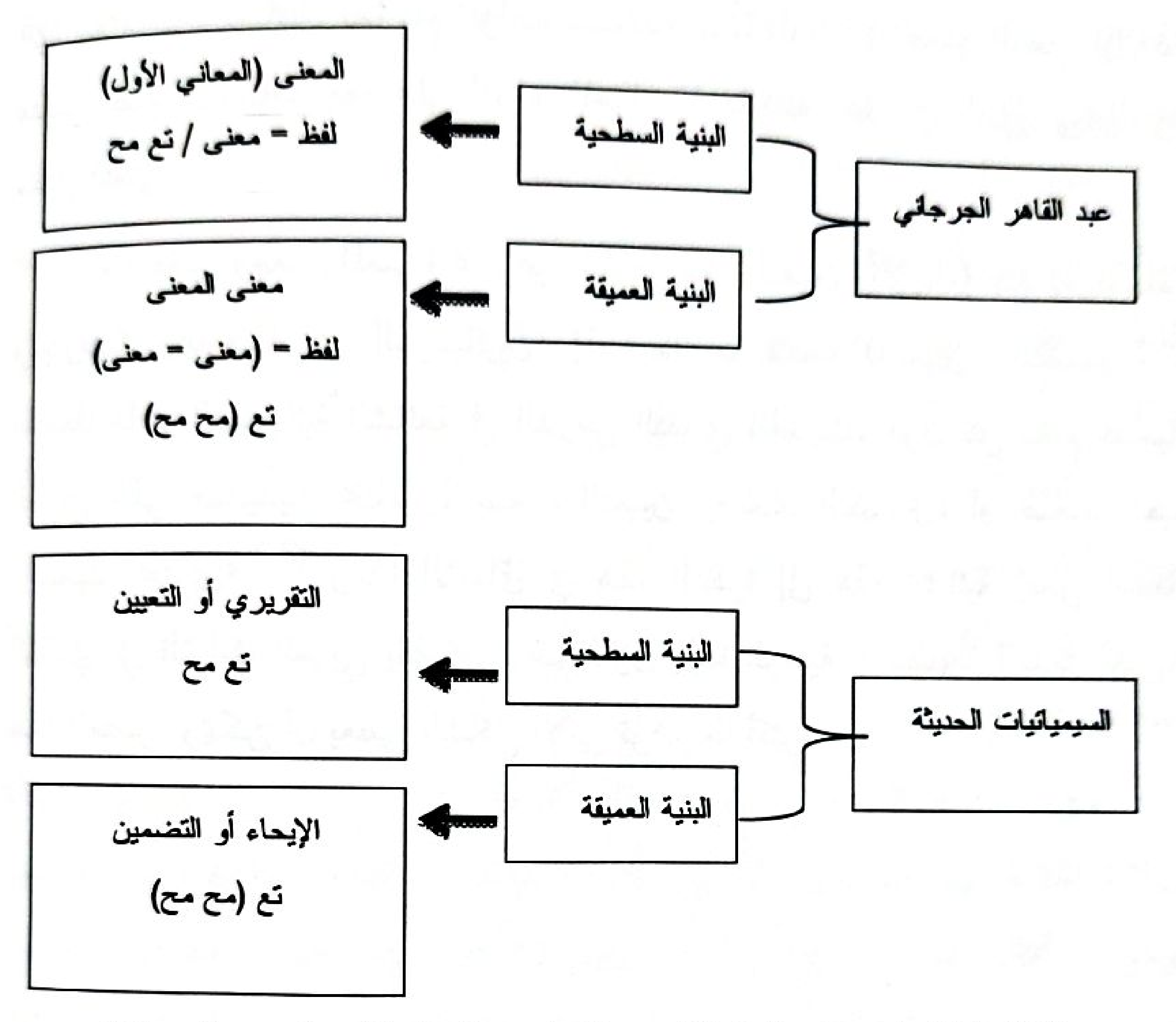
(6) الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ122.

المعنى وتأويل معنى المعنى. هذا الطرح لا شك أنه ينظر إلى العلامات اللغوية على أنها علامات سيميائية، فما دام المؤلف يستخدم نسقًا تأويليًا في عملية النظم، فإن على متلقي نصه أن يتعامل معه على أن له ظاهرًا، هو ما يسفر عليه في المعنى، وباطنًا وهو معنى المعنى».[1]

فـ(المعنى ومعنى المعنى) عند عبد القاهر هو (التعيين والإيحاء) عند (هيالمسلف) و(بارت) وغيرهما من السيميائيين؛ إذ «يعد مصطلحا (التعيين والتضمين) من المصطلحات السيميائية الشائعة في الدرس النقدي الحديث، كون كل نظام سيميائي يحتوي على صعيدين مختلفين، صعيد التعيين وصعيد التضمين، أو صعيد العبارة وصعيد المحتوى».[2] وهذا الاتفاق في هذه النظرة إلى هذه الثنائية يجعل الخطاب النقدي في التراث العربي يقف – رغم فارق المدة الزمنية – مطاولًا أحدث نظريات هذا العصر. ويمكن أن يعطي الشكل الآتي توضيحًا أكثر:

(1) بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ172-173.

(2) الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، صـ199.



الشكل 31 المعنى ومعنى المعنى/التقرير والإيحاء بين التراث النقدي العربي والسيميائيات

و(معنى المعنى) هو معنى مجازي يتم الوصول إليه عن طريق التأويل، وهو تأويل يستند إلى الاستدلال العقلي المرهون بمعطيات النص. «وهو تأويل يتم بواسطة الاستدلال أو المقايسة العقلية التي يعمد فيها إلى قياس شيء على آخر للوصول إلى ما عرف بدلالة التضمن أو اللزوم، حيث يتم تحويل الدلالة الأولى المباشرة إلى دلالة ضمنية، وهما مستويان يقتربان من مفهوم الموضوع المباشر والموضوع الدينامي عند (شارل سندرس بورس)».[1]

[1] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ135.

فالموضوع المباشر عند (بورس) هو معنى يفهم من العلامة أو الممثل بشكل مباشر[1]، وهو الأمر نفسه في المعنى – عند عبد القاهر – الذي يفهم من اللفظ مباشرة. أما الموضوع الديناميكي «فهو حصيلة لسيرورة سميائية سابقة يطلق عليها بورس التجربة الضمنية»[2]، وكذلك (معنى المعنى) يحتاج إلى عملية تأويلية ليدل بها على غير الظاهر.

والمقايسة العقلية هي المعاني العقلية التي تستخرج بالتأويل والاستدلال. ولا أقصد بالمعاني العقلية تلك الموجودة في ثنائية المعاني العقلية والمعاني العاطفية المعروفة في التراث العربي، بل أقصد تلك المعاني التي تعتمد في استخراجها على الاستدلال. وقد كانوا يطلقون على المعاني الخفية التي تبنى وتستخرج بالآليات العقلية الفكرية المعاني العقلية. فإنه لا يمكن بناء معنى المعنى أو المعاني المجازية بدلالات الألفاظ الوضعية أو السطحية، «وإنما يمكن ذلك في الدلالات العقلية مثل أن يكون لشيء تعلق بآخر ولثان ولثالث فإذا أريد التوصل بواحد منها على المتعلق به فمتى تفاوتت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخفائه صح في طريق إفادته الوضوح والخفاء (...) ويسمى هذا دلالة التضمن ودلالة عقلية أيضا»[3]. وواضح من كلام السكاكي أن المعنى العقلي أو الإيحائي قائم على القياس العقلي، والاستدلال المنطقي.

وهم يجعلون هذه «الدلالة العقلية أو ما يسمى بمعنى المعنى أصلًا للمجاز والكناية والتمثيل، لأن المتكلم يستطيع بها أن يعطي السامع ظلال المعنى، وأن يوحي إليه بالمراد، فتصور المعنى قائم على دلالة اللفظ على المعنى الأصلي الذي كانت عليه اللغة في نشأتها البسيطة الأولى، أما دلالته على غير ذلك فإنه مرتبط بفهم السامع للكلام فهمًا عقليًا يجمع بين المعنى الأصلي وظلاله التي تتكون في الذهن نتيجة

---

[2] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ99.

[1] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ99.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، صـ329-330.

التجربة والثقافة».[1] فآليات المعنى الإيحائي عند النقاد العرب القدماء قائمة على الاستدلال المنطقي، وقد ضربوا لذلك مثلًا بالمجاز والكناية. وهم في هذا يلتقون مع السيميائيات التي ترى أن العلامة «تفترض في كل فكرة ارتباط على الأقل بفكرة أخرى»[2]، وهو تطور فكري أو عقلي، تحيل به العلامة على أخرى أكثر منها تطورًا في إحالات (سيرورة دلالية) مستمرة.

ويفاضل حازم القرطاجنّي بين الشعراء على مبدأ تناظر المعاني وتناسبها[3]، وإيقاع الحيل فيها[4]، ويعد عنده المعنى بديعًا أن يقصد به في الباطن غير ما يقصد به في الظاهر على وجه المجاز والتأويل[5]، فالمعنى عنده ظاهر وهو التقريري المباشر، وباطن وهو المعنى الإيحائي أو المجازي. «ولذلك، تسمح السمات الإيحائية التي تنتج في الخطاب بعملية التأويل التي تنتج قراءة فعالة، هي ما سماها (راستي) القراءة المنتجة، وهو في ذلك يلتقي مع حازم في أن الكشف عن مختلف أنحاء التناظرات التي تتحكم في مسار تشكل الخطاب كما صنفها، مرتبطة بدلالة تقريرية وأخرى إيحائية، وذلك ما يوحي به حديثه عن الحقيقة والمجاز، إضافة إلى الحذاقة في أوجه تكرار المعنى إذ بها يكون الشعر ممتعًا ويكون حسن الموقع في النفوس».[6]

وعلى ذلك، فإن (المعنى ومعنى المعنى) أو (المعنى الحقيقي والمعنى المجازي) مصطلحات في التراث النقدي العربي ترادف (التعيين والإيحاء) أو (الموضوع المباشر والموضوع الديناميكي) في السيميائيات الحديثة. لكن (هيالمسلف) و(بارت) صاحبا مصطلح (التعيين والإيحاء) تحدثا عن علاقة (ع) تربط التعبير (تع) والمحتوى (مح)،

---

[3] معلوف (سمير أحمد)، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1996. صـ122.

[1] الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ78.

[2] ينظر: القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، صـ15.

[3] ينظر: القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، صـ313

[4] ينظر: القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، صـ316.

[5] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ228

وأشارا لها بالعملية التالية: تع ع مح.[1] كما أن تميز دراسات (بورس) حول العلامة تتمثل في أنه جعل العلامة ثلاثية الأركان، واستحدث مصطلح (المؤول) وعده أساس العملية التأويلية.[2] فهل تطرق النقاد العرب القدماء إلى هذا الشيء الثالث الذي يربط بين الممثل/ اللفظ والموضوع/ المعنى؟

تكلم النقاد العرب القدماء عن القرينة، وعن الهيئات الذهنية للمعاني والأشياء، و«عن الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان».[3] فهناك علاقة (مؤول) تربط بين اللفظ والمعنى، قد تكون علاقة ذهنية، أو قرينة حالية أو لفظية. وهو ما يمكن أن يكون مقابلًا للمؤول والعلاقة عند السيميائيين. «إن هذا الفهم يلتقي مع طرح بورس للسيميوزيس الذي يؤكد أن ما يجعل العلامة ممكنة هو الرابط الذي يصبح في كل مرة علامة، وهو ذلك الأثر أو المعنى الذي سماه مؤولا ولا يمكن أن يدرك إلا من حيث هو علامة تكون بدورها مرتكزًا لعلامة أخرى».[4]

وفي السيميائيات الحديثة يستند الموضوع الديناميكي أو المعنى الإيحائي إلى الموضوع المباشر التقريري، إذ يُعد المعنى (الموضوع) المباشر أساس العملية التأويلية، فمنه يفهم المعنى الثاني (الديناميكي)، فهو بذرة المعاني التأويلية الناتجة عن السيرورة الدلالية التي يشير فيها المعنى المباشر والأولي والحرفي - فضلًا عن نفسه - إلى معنى غير مباشر وثانوي ومجازي، ولا يمكن أن يفهم إلا من خلال المعنى الأول، وتشكل هذه التعبيرات ذات المعنى المضاعف الحقل التأويلي بمعناه الدقيق. إن التأويل عمل

[6] ينظر: بارت، مبادئ علم الدلالة، مرجع سابق، صـ135.

[1] ينظر: بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ101.

[2] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، صـ17.

[3] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ204.

الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي.(1)

وهذا الطرح هو الذي ارتآه النقد العربي القديم، فالمعنى الأول هو الذي يفضي بك إلى المعنى الثاني، إذ «يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»(2). أي أنه تحول إلى علامة جديدة تحيل على موضوع جديد، وهذا هو لب الفكر العلاماتي في السيميائيات الحديثة.

يتضح مما سبق أن كلًا من التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة لم يعرفا المعنى الواحد، بل إن كلًا منهما قد كرّس جهده لإثبات تعدد المعنى ومستوياته عبر انفتاح الدلالة بواسطة العملية التأويلية، وما مصطلحات (المعنى ومعنى المعنى) و(الحقيقة والمجاز) و(الظاهر والباطن) و(التعيين والإيحاء) و(الموضوع المباشر والموضوع الديناميكي) إلا مثال واضح على هذا التنظير والطرح المتقارب. وإذا كانت السيميائيات الحديثة قد مارست تعدد المعنى وانفتاح الدلالة إجرائيًا عن طريقة المؤول الديناميكي والسيرورة الدلالية، فإن التراث النقدي العربي قد عرف هذه الممارسة، وما الشروح والتأويلات أو القراءات المختلفة إلا دليل واضح على ذلك.

إنّ الشُرّاح في التراث النقدي العربي يقابلون مصطلح القراء في الدراسات المعاصرة، إنهم قراء نموذجيون امتلكوا كل آليات القراءة المتوفرة في عصورهم، ومع ذلك عملت (الموسوعة) الثقافية لكل منهم على اختلاف قراءاتهم، إلا أن هذا الاختلاف يدل على جديّة كلٌ منها. ويدل على أن طبيعة معنى النص هي الانفتاح على عدد لا حصر له من القراء، وهو ما يعني عددًا غير محدود من التأويلات. ويبقى

---

[4] ينظر: ريكور (بول)، صراع التأويلات، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة – بيروت، 2005. صـ44.

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ268.

النص هو مصدر كل تلك القراءات، بل إن ذلك يُعدُّ دليلاً على الاستقلال الدلالي للنص.

إن الأخذ بالمعنى الظاهر أو الأول وعدم البحث عن المعنى المجازي أو الإيحائي هو هضم للنصوص الأدبية من وجهة نظر النقاد العرب القدماء، «وكثيرا ما كان ابن معقل يؤاخذ ابن جني على فهمه ظاهر المعنى فقط. ويرى أن الشرح كفاءة تأويلية».[1] ويعلق ابن معقل على شروح من سبقوه، وأخذوا بظاهر النص الشعري بقوله: «إن تأويله وصرف الكلام عن ظاهره هو الواجب».[2]

إن هذه العملية (الشرح والتأويل) هي العملية التأويلية نفسها التي تعتمد على السيرورة الدلالية عند السيميائيين، فالتأويل هو أكثر العناصر عمقًا وأصالةً في سيميائيات (بورس)[3]. والتأويل هو وسيلة القبض على المعنى الخفي أو الباطن للنص والشروح تؤدي الغرض نفسه بالعملية نفسها – وإن خرج بعضها عن هذه المهمة إلا أنه يبقى هدفها الأساسي – «ويتفاوت الشراح بكفاءاتهم في القبض على المعنى الباطني».[4]

وما سبق يؤكد معرفة النقاد العرب القدماء بالتأويل والعملية التأويلية تنظيرًا وتطبيقًا. فالسكاكي يعرف الحقيقة بأنها: «الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع»[5]. فالمعنى الظاهر (الحقيقة) لا تحتاج إلى عملية تأويلية، وإنما

[1] بجاوي، استراتيجية التلقي في كتاب المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي لابن معقل المآخذ على شرح ابن جني أنموذجا، مرجع سابق، صـ233.

[2] ابن معقل، المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي، مرجع سابق، صـ64.

[3] ينظر: بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ108.

[4] بجاوي (راوية)، استراتيجية التلقي في كتاب المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي لابن معقل المآخذ على شرح ابن جني أنموذجا، مرجع سابق، صـ233.

[5] السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ358.

ذلك شأن المعاني الأخرى، كالمجاز الذي يعرفه السكاكي بأنه: «الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له»(1)، بفعل عملية تأويلية تبدأ من المعنى الأول لتصل إلى المقصود؛ فالاستعارة «نسميها مجازًا لغويًا لبناء دعوى المستعار موضوعًا للمستعار له على ضرب من التأويل»(2). فالاستعارة آلية لبناء معانٍ أخرى غير المعنى الظاهر تتحصل بالتأويل، و«لقد أدركت المعرفة البلاغية الخطاب الاستعاري باعتباره لا نهائية».(3) وإن كانت السيميائيات الحديثة مثلها مثل التراث النقدي العربي ترى أن لانهاية للتأويل إن صح في التنظير، فإنه لا بد أن يكون لأي نص معنى نهائي عند الإجراء والتطبيق.

والمبرد يفسر غامض الأقوال والأشعار في كتابه الكامل على أساس التأويل، فتجده يقول: "تأويل ذلك" "وإن تأويل ..." "وتأويل ..." وهكذا(4). وهذا يُعد ممارسةً إجرائية للعملية التأويلية، والتي ارتكز عليها الشُراح في شروحهم، حتى إن ابن معقل يجعل تأويل النص وصرفه عن ظاهره هو الواجب،(5) وهذا ما مارسه في شرحه، وعاب على غيره أخذهم بالظاهر. وإذا كان الظاهر ليس مقصود النص، فهذا يعني أن له باطنًا لا بد من ممارسة التأويل عليه لإظهاره.

ويستبعد العُكبَري تأويلات ويستحسن أخرى(6)، فهو يمارس تأويلًا على تأويلات من سبقوه، وقراءة ناقدة لقراءاتهم، ويقدم تأويلات جديدة. وقد مارس ابن الأثير التأويل وجعل علاقته بالتفسير علاقة الخاص بالعام «فكل تأويل تفسير، وليس

---

[6] السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ359.

[7] السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ358.

[1] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ179.

[2] ينظر: المبرد (محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة، ط 3، 1417هـ - 1997. صـ20-36-39.

[3] ينظر: ابن معقل، المآخذ على شراح ديوان أبي الطيب المتنبي، مرجع سابق، صـ64.

[3] ينظر: العكبري (عبدالله بن الحسين)، شرح ديوان المتنبي، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة – بيروت، (ع: م). 2/ 193، 3/ 236.

كل تفسير تأويلًا» [1]. لكنه حدد العملية التأويلية، فتأويل المعنى عنده يندرج تحت ثلاثة أقسام لا غير، أن يفهم منه شيء واحد، وأن يفهم منه الشيء وغيره (ضده أو ليس ضده). [2]

وإذا كان العرب قد مارسوا التأويل فإن ذلك يعني أن لعلامات النص – عندهم – دلالات مفتوحة، وهو ما يؤكده اختلاف قراءاتهم وتأويلاتهم، واعتراضهم على بعضهم. وهذا يؤكد تقاربًا في هذا الباب مع السيميائيات الحديثة؛ فـ«لمفهوم الدلالات المفتوحة (السميوزيس)، أهمية محورية داخل الصرح المعرفي لنظرية (بورس) السيميائية». [3] والدلالات المفتوحة تعني أن يحيل ممثل على موضوع بواسطة مؤول، وتكرر العملية بتحول الموضوع إلى ممثل جديد، وهكذا، حتى نصل إلى المعنى المراد.

وعلى ذلك، فالتراث النقدي العربي قد عرف التأويل تنظيرًا وتطبيقًا كما عرفته السيميائيات، «وهو تأويل يتم بواسطة الاستدلال أو المقايسة العقلية التي يعمد فيها إلى قياس شيء على آخر» [4]، وإنما تستنتج المعاني بالتأويل عن طريق الاستدلال، فالمعاني مبنية في التراث النقدي العربي على المنطق والقياس، والتأويل عملية استدلالية منطقية عقلية. [5] وهو الأمر نفسه في السيميائيات فهي ذات طبيعة وخلفية منطقية. وقد أقام النقاد العرب القدماء معنى المعنى على التمثيل والاستعارة والكناية، وهذه الأشياء تقوم عندهم على المنطق الاستدلالي، [6] ودور الاستدلال في بناء منطق التشبيه أو التمثيل عندهم واضح، فهو الذي يقوم على عملية إنتاج المعاني، وهذه العملية تشبه ما يُعرف بالسيرورة السيميائية؛ فهي الحركة التأويلية التي تخلقها العلامة

---

[4] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، 1/ 50.

[5] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، 1/ 50.

[1] الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، صـ83

[2] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ135.

[3] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، 1/ 372، والقرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، صـ55-56-57.

[4] ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ20.

في الذهن، وهي تتخذ عدة آليات، وهذا طرح نجده في السيميائيات الحديثة وخاصة ما له علاقة بالمؤول. (1)

ومما سبق يُستَخلص الآتي:

- يتفق التراث النقدي العربي مع السيميائيات الحديثة في أن للنص بنيتين، إحداهما سطحية ظاهرة، والأخرى عميقة خفية.
- يقابل مصطلح (المعنى ومعنى المعنى) و(المعنى الحقيقي والمعنى المجازي) في التراث النقدي العربي، مصطلح (التعيين والتضمين) و(التقرير والإيحاء) و(الموضوع المباشر والموضوع الديناميكي) في السيميائيات الحديثة.
- يقوم استخراج معنى المعنى، أو المعاني المجازية والخفية في التراث النقدي العربي على التأويل الذي يعتمد على الاستدلالات المنطقية، كما هو الحال في السيميائيات الحديثة.
- عرف النقاد العرب القدماء التأويل تنظيرًا، ومارسوه تطبيقًا، من خلال الشروح التي تعد مثالًا واضحًا على اختلاف مستويات القراءة وانفتاح الدلالة وتعدد المعنى، وهو مرتكز الدراسات السيميائية، فالتأويل وانفتاح الدلالة عنصر أصيل فيها.
- يُعَدُ المعنى الإيحائي حصيلة لانفتاح الدلالة، والقول بالمعاني الخفية وتعدد المعنى في التراث النقدي العربي، وهو نتاج العملية التأويلية وانفتاح الدلالة وسيرورتها في السيميائيات الحديثة.

2. خصائص المعنى الإيحائي:

2.1. البعد والخفاء:

يتصف المعنى الإيحائي بأنه ينتمي إلى البنية العميقة للنص، ويتصف بالبعد والخفاء، فهو معنى خفي بعيد عن سطح النص، يحتاج إلى عملية تأويلية عميقة

---

[5] ينظر: بلعلى، سيمياء الأنساق مرجع سابق، صـ164.

لإظهاره. وخاصية البعد والخفاء التي يمتلكها المعنى الإيحائي تشكل نقطة اتفاق بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة.

فالمعاني التي تحتاج إلى تأويل – وهي غير المعنى الظاهر – تتفاوت عند النقاد العرب القدماء في قربها وبعدها من سطح النص، يقول عبد القاهر الجرجاني: «ثم إنّ ما طريقُه التأوُّل يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقربُ مأخذه ويسهُل الوصول إليه، ويُعطَى المَقَادةَ طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأوُّل في شيء، وهو ما ذكرته لك ومنه ما يُحتاج فيه إلى قدر من التأمّل، ومنه ما يدقُّ ويغمُض حتى يُحتاج في استخراجه إلى فضل رويّةٍ ولُطفِ فكرةٍ». [1] والأخير هو المعنى الإيحائي، وهو أبعد المعاني التأويلية – عند عبد القاهر – لما فيه من الدقة والخفاء والغموض.

وهذا ما تؤكده السيميائيات الحديثة، فهي قائمة على التأويل، والمعنى الإيحائي هو نتاج هذا التأويل، والسيميائيات تلغي من حسابها مقولة المرجع كحد مادي؛ لأنها تبحث في الإطار الثقافي للنص، وتستحضر نص الثقافة بكل تراكماته، وهو ما يمكنها من القبض على المعنى النهائي [2] أو الإيحائي للنص، ووجوده في كل هذه التراكمات الثقافية يجعله خفيًا وبعيدًا. فالبحث عنه يحتاج إلى البحث في الموسوعة العامة للغة التي أنتجتْ النص، والإحاطة بخلفيته الثقافية، وبالتأويلات السابقة للنص الذي يراد تأويله.

إن المعاني التأويلية أو ما طريقه التأوّل – وخاصة المعنى الثالث - عند عبد القاهر، يحتاج إلى بحث وتأمّل، وروية ومزيد تفكير، وهذا المعنى يمتلك الصفة نفسها عند السكاكي فـ«هو بعيد المأخذ نأي المطلب رهين الارتياد بمزيد ذكاء وفضل قوة طبع». [3] إنه لبعده وخفائه يحتاج إلى قدرة تأويليه خاصة، وهو ما يشبه المطاردة

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ93.

[2] ينظر: بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ55.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، صـ6.

الدلالية في السيميائيات التي تعبر عنها بمصطلح (السميوز) والذي يعني السيرورة الدلالية. «إن السميوز مطاردة للمعنى لا ترحم، فبقدر ما يتمنع المعنى ويتدلل ويزداد غنجه، بقدر ما تتشعب مسارات السميوز وتتعقد شبكتها وتكبر لذتها ويكبر حجم التأويل ويزداد كثافة وتماسكا».[1]

والإشارة – عند ابن رشيق – تقابل المعنى الإيحائي، و«تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه».[2] وعلى منوال ابن رشيق مضى بعض النقاد العرب القدماء في تسمية هذا النوع من المعاني (إشارة)، وأطلقوا عليه – أيضًا – (إيماءً)؛ «لأن الإشارة غامضة والإيماء خفي».[3] وهو ما يدل على بعد وخفاء المعنى الإيحائي؛ وهو لذلك يتواجد في باطن النص، ولا يستطيع الإتيان به أو تأويله إلا حاذق ماهر.

وهو ما عناه (بارت) بتسميته لهذا المعنى بـ (النسق الباطني) أو (التأويل الباطني)؛ لبعده وخفائه، فمعناه الخفي والعميق بعيد المنال لا يتأتى إلا للنقد العميق.[4] وهو ما قصده حازم القرطاجنّي بقوله: «أن يكون المعنى في نفسه دقيقا ويكون الغور فيه بعيدا»[5]. وهذا التوصيف المتقارب يؤكده رائد السيميائيات الحديثة (بورس) – وقد ربط البحثُ المؤول النهائي عنده بالمعنى الإيحائي في الفصل السابق – فإنه يلاحظ «وهو يفحص ثلاثية (اللايدي ويلبي) أن الدلالية هي المعنى العميق الذي يربطه هو بالمؤول النهائي».[6]

---

[4] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ53.

[1] القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1/ 302.

[2] التوحيدي (ابو حيان علي بن محمد)، المقابسات، تح: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط 2، 1992م. صـ273.

[3] ينظر: بارت، التحليل النصي، مرجع سابق، صـ42.

[4] القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، صـ194.

[5] دولودال، السيميائية أو نظرية العلامات، مرجع سابق، صـ179.

إن المؤول النهائي الذي يُعد أداة لتحيين المؤول الديناميكي، وإيقاف العملية التاويلية، والقبض على المعنى الإيحائي، هو – عند (بورس) – أثر العلامة في الذهن، وبعده وخفائه من هذا الناحية، إلى جانب أنه «يبدو غامضًا إلى حدٍ ما».[1] إنه يكمن في «حوافز المؤلف العميقة»[2]. ولهذا العمق والخفاء والغموض، أصبح بعيدًا، يحتاج إلى تاويل وتأمل لاستخراجه.

في السيميائيات لا يمكن الوصول إلى المعاني الخفية أو الثانوية للعلامة، إلا بواسطة المؤول الديناميكي، فهو الذي يحرك العملية التأويلية، وهي عملية تصعب كلما كان المعنى أكثر بعدًا وخفاءً؛ ولذلك تحتاج إلى قارئٍ فطنٍ متمرس؛ «ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدر».[3] والقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني يعدد ما تحتاج إليه العملية التأويلية لاستخراج المعنى البعيد، فيقول: «ويحتاج في كثير منه إلى دقّة الفطنة، وصفاء القريحة، ولُطف الفكر، وبعد الغوص».[4]

وعليه، فإن السيميائيات الحديثة تتفق مع التراث النقدي العربي في أن المعنى الإيحائي يتصف بالخفاء والعمق والغموض، وهو ما يجعله بعيدًا، ليس بمقدور أي أحد أن يصل إليه، لأنه يحتاج إلى عملية تأويلية، تتميز بقدرة تأمُلية، وموسوعة فكرية، كما أكد ذلك النقاد العرب القدماء، وهي عملية تأويلية تطارد المعنى في سيرورته الدلالية كما هو في السيميائيات الحديثة.

2.2. صدى اللفظ وليس معناه:

المعنى الإيحائي عبارة عن أصداء العلامات، وهي أصداء انفعالية عقلية، فهو ليس معنى اللفظ المباشر، ولكنه معنى تنتجه علامة هي بدورها موضوع العلامة

---

[6] إيكو، العلامة، مرجع سابق، صـ271.

[1] إيكو (امبرتو)، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، 1996. صـ235.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ152.

[3] الجرجاني، الوساطة، مرجع سابق، صـ343

الأولى. فهو ليس المعنى الأول، ولكنه معنى المعنى الأول، أو إحدى خانات العملية التأويلية للمعنى الأول.

وإذا كانت السيميائيات ترى أن المؤول النهائي (المعنى الإيحائي) هو نتاج عملية تأويلية تحيل فيها العلامة على علامةٍ أكثرَ تطورًا وعمقًا([1])، فإن المعنى الإيحائي في نظرية (معنى المعنى) التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني هو معنى (معنى) وليس معنى اللفظ، إنه معنى معناه، ويصح أن نقول أنه صداه، لكون الصدى رجع الصوت الأول.

ففي النظريتين كليهما، نظرية (معنى المعنى) الجرجانية ونظرية العلامة السيميائية، لا يكون المعنى الإيحائي مأخوذًا أو ناتجًا عن المأثول أو اللفظ، ولكنه مأخوذ من معناه أو موضوعه المباشر. ففي نظرية الجرجاني يدلك اللفظ على معنى «ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر».([2]) أي أن كل ما يجيء بعد المعنى الأول من معانٍ مأخوذ منه، وليس من اللفظ مباشرة.

وفي نظرية (بورس) السيميائية تدلك العلامة على موضوع مباشر، معطى من خلال العلامة بشكل مباشر، ويتحول الموضوع المباشر إلى علامة جديدة عبر مؤول ديناميكي تدلك على موضوع جديد، وهكذا، فالمعنى أو الموضوع الديناميكي ليس نتاج العلامة الأولى، وإن كانت هي الأساس، وإنما نتاج العلامة المتشكلة من موضوع العلامة الأولى، وبالإضافة إلا أن المعنى حصيلة الموضوع بوصفه علامة متولدة عن علامة سابقة، فإن ما يحدد المعنى الإيحائي عنده هو السيرورة السيميائية التي يطلق عليها التجربة الضمنية. ويمكن أن نمثل لهذا التقارب بالشكل الآتي:

[1] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ97.

[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ269.

الجرجاني ← معنى ← ← ← ← ← ← معنى المعنى

موضوع ديناميكي

بورس ← موضوع مباشر ← ← ← ← ← موضوع نهائي

الشكل 32 التقارب بين بورس والجرجاني في أن المعنى الإيحائي أصداء للفظ

وقريبًا من هذا الطرح يأتي طرح (هيالمسلف) و(بارت) عن الدلالة الإيحائية، فالمعنى الإيحائي عندهما يتحدد في الوقت الذي يتحول فيه مستوى التعبير إلى علامة بـ«تحول كل نسق أولي (تع ع مح) إلى مستوى تعبير بسيط ضمن نسق ثانٍ، على النحو التالي {(تع ع مح) ع مح}».[1] أي أن المحتوى يتحول إلى علامة جديدة لها محتوى، فالمحتوى الثاني الذي يسميه (هيالمسلف) و(بارت) دلالة إيحائية، هو معنى للمحتوى الذي دل عليه التعبير الأول، فهو محتوى المحتوى. وهذا يطابق الطرح الذي جاء به عبد القاهر الجرجاني في (المعنى ومعنى المعنى).

3. التشفير أساس بناء المعنى الإيحائي وتأويله:

3.1. المجاز أداة التشفير الإيحائي:

يقوم المعنى الإيحائي على التشفير كما يسميه السيميائيون، أو الحيلة في إخفاء المعنى كما يسميه حازم القرطاجني. وأهم أدوات التشفير هو التشفير المجازي، فهو طبيعة لغوية، واللغة بطبيعتها مجازية؛ لذلك فقد عرفه القدماء، فتحدث عنه أرسطو، وأفاض النقاد العرب في مناقشته، لأنه ارتبط بمسائل العقيدة، وآيات الصفات في القرآن، وبلاغة القرآن وإعجازه.

والتراث النقدي العربي يرفع من شأن المجاز؛ لأنه أساس بناء المعاني الخفية، وبه يستطيع المبدع أن يصنع حيله الأسلوبية، وعليه مدار بناء معنى المعنى الذي «بدلك

[1] الشيباني، معالم السيميائيات العامة، مرجع سابق، ص52.

اللفظ على معناه بقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لهذا المعنى دلالة أخرى تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل».[1]

إنّ بناء (معنى المعنى) أو المعنى الإيحائي يتطلب سيرورة دلالية، والمجاز - بمعناه العام وأنواعه السابقة - يمتلك هذه السيرورة، فهو قائم على أساسها، فلا يدلك على معنى اللفظ ولكن على معنى معناه، وهذه سيرورة دلالية. و«لذلك أكد الجرجاني على ربط المجاز بالجملة من الكلام، ومكمن الأمر - هنا - أن السيرورة لا يمكن أن تكون إلا بواسطة علامات، وأنها تتخلص من مستواها التمثيلي، لتدخل بواسطة الربط بكلمة أخرى، هي معناها، ويصبح هذا المعنى ركيزة، وبالتالي، فمنطق المجاز كنظام، هو نفسه منطق العلامة والسيرورة التي تحدث عنها (بورس) القائمة على الاستدلال بواسطة العلامات».[2] ودخول العلامة في سيرورة دلالية أو عملية مجازية، يعني دخولها في عملية تأويلية يتم تحيينها من قبل القارئ للوقوف على المعنى النهائي.

وقد أدرك النقاد العرب القدماء ما للمجاز من دور فعّال في التواصل والتأويل، وخاصة فيما يتعلق بإيصال المعاني الخفية والإيحائية؛ لذلك بحثوا عن آليات لتحيينه بوصفه سيرورة دلالية تخضع لعملية تأويلية. فتحدثوا عن الاستدلال، فـ«لولا الاستدلال بالأدلة لما كان للدلالة معنى»،[3] وعن الاقتضاء واللزوم، «فإن المجاز ينتقل فيه من الملزوم على اللازم».[4] إن هذه الآليات تجعل من المجاز عملية تأويلية وسيرورة دلالية تتجاوز المعاني الظاهرة إلى المعاني الإيحائية الخفية.

المجاز - في أبسط تعريفاته - تجاوز للحقيقة، وانفتاح على دلالة أخرى غيرها. «لقد اتضح أن المجاز يتجاوز الحقيقة التي تعد نظامًا شكليًا محدودًا، لا يقوم بإعطائنا إلا

---

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، صـ268

[2] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ177

[3] الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، دار الكتب العلمية - بيروت، ط 2، 1424هـ، 2/ 115.

[4] السكاكي، مفتاح العلوم، مرجع سابق، صـ330.

المعنى الأولي، ومن خلال حديثنا عن عمليات التحويل والنقل والاستبدال والإحالة وغيرها، التي ينشأ بفضلها المجاز تبيّن لنا أن المجاز عند البلاغيين هو نظام خاص يتم التعرف عليه، انطلاقًا من السيرورة السيميائية الأولى، ليتشكل كنظام ثانٍ يكون المفهوم الذي يعطيه لنا هو التقرير، المستوى الأول في النظام العلاماتي للمجاز لنصل إلى الصياغة نفسها التي توصل إليها (رولان بارث) القائمة على تبين المستويين السيميولوجيين الخاصين باللغة والأسطورة أو التقرير والإيحاء»[1] وبذلك فإن النظام المجازي في التراث النقدي العربي يشبه السيرورة الدلالية عند (بورس) والتعيين والإيحاء عند (بارت) و(هيالمسلف).

هذا يعني إنه لإنتاج المعنى الإيحائي «لا بد من توليد معنى مجازي، وعملية توليد المعنى المجازي هي السمطقة أو التوليد السيميائي Semiosis»[2] في السيميائيات الحديثة، التي تعتمد على السيرورة الدلالية. وقد بنت السيميائيات جُلَّ دراساتها في إنتاج المعاني في المستوى العميق على المجاز، أو ما يسمونه الاستعارة، والاستعارة عندهم ليست مرادفًا لمصطلح الاستعارة في أغلب[3] التراث النقدي العربي، بل إنها مرادف للمجاز، فالدراسات الغربية تطلق مصطلح الاستعارة على كل أنواع المجاز.

ولأن السيميائيات قائمة على التأويل والدلالات المفتوحة، فإن المجاز – فيها – يكون أكثر الآليات إثراءً للتأويل، وأكثرها تشعبًا، وهو أغناها بالمعاني الإيحائية؛ لذلك يقول (إيكو): «إن عملية الإنتاج والتأويل الاستعاري على المستوى السيميائي طويلة ومتشعبة»[4]. وهذا التشعب راجع إلى طبيعتها، فهي قائمة على المعاني العميقة،

---

[1] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ 139.

[2] شولز، السيمياء والتأويل، مرجع سابق، صـ244

[3] يطلق بعض النقاد العرب القدماء على المجاز استعارة. ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، صـ205

[4] إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ312.

«وتبعًا لذلك، فإن الاستعارة هي ظاهرة إيحائية من جهة نظر ميكانيزماتها السيميائية داخل لسان وداخل فترة زمنية من تطور هذا اللسان، لا من جهة قصدية المؤلف».[1]

إن الاستعارة (المجاز) في السيميائيات ذات طبيعة إيحائية، لذلك تعتمد عليها السيميائيات كثيرًا في إنتاج المعنى الإيحائي وتأويله، فهي تمتلك سيرورة دلالية تتجاوز بها العلامة المعنى الأول، وتدخل في عملية تأويلية. فهي تقترح تأويلين مختلفين ومترابطين في الوقت نفسه، التأويل الأول حرفي، والآخر مجازي. وهذا الآخر ليس معطىً جاهزًا، وإنما يقوم القارئ بتحيينه من إحدى الخانات التأويلية التي تقدمها عملية التأويل.

وعلى ذلك، فإن التشفير المجازي في التراث النقدي العربي آلية لإنتاج المعنى الإيحائي. وهي النظرة نفسها التي تنظرها السيميائيات الحديثة للتشفير المجازي. وليس كل معنى مجازي معنى إيحائيًا، بل هو أمرٌ عائد إلى قدرات المبدع والمتلقي في الإنتاج والتأويل.

3.2. الموسوعة:

إذا كانت قدرات المبدع والمتلقي هي التي تتحكم في بناء المعنى الإيحائي داخل النظام المجازي، فإن هذا يعني وجود نظام تشفير آخر غير المجاز، وهو ما أطلق عليه (إيكو) الموسوعة، «ويأتي مفهوم الموسوعة، الذي يعتبر بمثابة تطوير وإغناء لمفهوم الشفرة , الذي سيطر على الدراسات السيميائية لسنوات عدة. وقد فرض مفهوم الموسوعة نفسه باعتباره بديلًا عن مفهوم الشفرة»،[2] وإن لم يكن بديلًا، فهو مفهوم مهيمن يضم تحته كل أنواع الشفرات، فكلها تشتغل داخل الموسوعة. فهي شفرة كل الشفرات؛ فلا يمكن أن تشتغل الشفرات إلا داخل الموسوعة؛ فهي توفر كل المعطيات المعرفية لكل أنظمة التشفير النصية لتشفير أي نصٍ وفك تشفيره.

---

[1] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ165

[2] الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ67

فالمجاز – بوصفه تشفيرا – لا يشتغل إلا بوجود الموسوعة، فالاستعارة رغم قدرتها التشفيرية، لكن «مع ذلك، فلكي تؤدي الاستعارة وظيفتها تلك، عليها أن تفترض موسوعة وليس قاموسًا»[1]؛ لذلك فإن الموسوعة شرط لإنتاج المعنى الإيحائي وتأويله داخل النظام المجازي. والموسوعة تقوم بذلك عن طريق حركة انزياحية تقوم فيها بنقل اللغة من المستوى القاعدي أو النحوي إلى المستوى الأدبي الانزياحي. إن هذه الحركية تشبه ما سماه (إيكو) باستغلال الموسوعة، ولذلك برز توجه يشترط الحاجة لفهم الدلالة المجازية. وهي عملية تقوم على نوع من الانتشار الذي يبدأ بالكلمة، في علاقاتها المتجانسة والمختلفة مع بقية الكلمات الأخرى، للخروج إلى القابلية الرمزية التي تحيط بالمجموع الدال».[2] إن باستطاعتنا القول إن المعاني الأدبية تنتج وتؤول داخل الموسوعة بوصفها المخزون المعرفي (اللساني والثقافي) التي تشكل النصوص، وتقرأ على أساسه.

مفهوم الموسوعة معقد ومتشعب ومضطرب، ويعتبر (إيكو) الموسوعة بمثابة مصادرة سيميائية؛ وذلك لعدم إمكان تقديم وصف شامل لها.[3] إنها مفهوم مفتوح بالنسبة لشكلها العام والنظري، إلا أنها تضيق وتتقسم أقسامًا بالنسبة للطبيق والأشخاص. «وإذا أردنا تعريف الموسوعة تعريفا جامعا، قلنا بأنها عبارة عن ذاكرة جماعية تتضمن مجموعة المعطيات الثقافية المنتشرة في سياق سوسيو- ثقافي محدد والتي على القارئ الرجوع إليها أثناء عملية تأويله للنص الأدبي».[4]

مصطلح (الموسوعة) هو مصطلح (إيكو)، وهو أكثر من أفاض الحديث عنه من السيميائيين، وقد عدّه أداة للتشفير والتأويل، ومع ذلك، فإن الموسوعة بوصفها مفهومًا يمكن أن نجده عند منظرين آخرين بمسميات مختلفة، ومنها مفهوم (المعرفة الخلفية)

---

[1] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ154

[2] بلعلى، سيمياء الأنساق، مرجع سابق، صـ170

[3] الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ69

[4] الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ67-68.

الذي استعمله كل من (يول G.Yule) و(براون G.Brown) اللذين يؤكدان على أن «القارئ حين يواجه خطابًا ما لا يواجه النص وهو خاوي الوفاض، وإنما يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنه لا يواجهه وهو خالي الذهن، فالمعروف أن معالجته للنص المعاين تعتمد، من ضمن ما تعتمد، على ما تراكم من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص (والتجارب) السابق له قراءتها ومعالجتها».[1] والمعارف والتجارب هذه هي خلفية القارئ أو المعارف السابقة التي يمتلكها، والتي تمكنه من مواجهة النصوص وتأويلها.

إن تأويل الموسوعة عند (إيكو) والمعرفة الخلفية عند (يول) و(براون)، يقابله في التراث النقدي العربي مصطلح (التوسع)، وقد جعله ابن طَبَاطَبَا أول أدوات الإنتاج والتأويل، يقول: «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه وتكلف نظمه، فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب الشعرية، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها، وإيجازها».[2] وقد أفاض في ذكر الأشياء التي يجب معرفتها والتوسع فيها لتشكل خلفية للمبدع والمتلقي على حدٍ سواء.

إن الإنتاج في ظل الموسوعة يسمح بإنتاج معانٍ خفية وعميقة، كما أن التأويل في ظلها يمكن المتلقي من القبض على هذه المعاني، «إن أي معلومة موسوعية تشتغل كمؤولة خارج نصية، وبذلك تسمح على الأقل بتحيين مكون دلالي واحد في

---

[1] الخطابي (محمد)، لسانيات النص مدخل إلى انجاز الخطاب، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 1991م. صـ61.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، صـ11.

النص»[1]. بحسب موسوعة المبدع تأتي المعاني الإيحائية، فكلما امتلك المبدع موسوعة أكبر، كانت معانيه أعمق، وكلما امتلك المتلقي موسوعة أكبر، ازدادتْ خانات التأويل بشكل عمودي، وكان بمقدوره تحيين وتحديد المعنى الأقرب إلى قصد المبدع.

وهناك فرق بين التأويل داخل الموسوعة والتأويل خارجها، فـ «إن دلالة في شكل موسوعة هي بدون شك أكثر فائدة من دلالة في شكل قاموس».[2] هذا الفرق يتضح في الفرق بين المعنى التقريري والمعنى الضمني والإيحائي، فالمعنى التقريري أو الظاهر يعتمد على القاموس في إنتاجه وتأويله، بينما تعتمد المعاني العميقة على الموسوعة.

وعلى هذا، فإن الموسوعة (مصطلح السيميائية) والتوسع (مصطلح التراث النقدي العربي) متقاربان، فكلاهما يعنيان خلفية معرفية يمتلكها المبدع والمتلقي، ويستخدمانها في إنتاج النصوص العميقة وتأويلها.

4. المعنى الإيحائي ولغة الحساب:

هناك تشابه كبير بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة في الاستفادة من الرياضيات والمنطق، وبنظرة خاطفة على التراث العربي نرى تأثير المنطق والرياضيات على علماء اللغة والبلاغة العرب منذ القرن الثاني الهجري. فالخليل بن أحمد الفراهيدي كان عالمًا بالرياضيات، وقد وظف خلفيته الرياضية في آرائه العروضية واللغوية، وقد كان علماء البلاغة بدءًا بالجاحظ (255هـ) شغوفين بالمنطق وعلم الكلام، وخاصةً منهم المعتزلة.

وفي القرنين السابع والثامن الهجريين تعززتْ صلات البلاغة والنقد بالمنطق والرياضيات؛ وذلك بسبب التراث الذي تركته مدرسة الفارابي وابن سيناء وابن رشد. ومن أهم نتائج هذا التلاقح ما أنتجه المغرب العربي في مطلع القرن الثامن

[1] الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ93

[2] إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ283.

المجري، ككتاب (المنزع البديع) للسلجماسي، وكتاب (الروض المربع) لابن البنّاء المراكشي العددي، «والقارئ لكتاب ابن البناء يرى الرياضيات والمنطق رأي العين».[1] فقد تلاقح علم الرياضيات وعلم المنطق مع البلاغة والنقد في التراث العربي، وإن على مُددٍ زمنية متقطعة، ونسب متفاوتة.

والسيميائيات الحديثة – وأهمها سيميائيات (بورس) – ذات خلفية رياضية منطقية، فـ(بورس) أستاذ الرياضيات، بنى سيميائياته عليها وعلى المنطق، فالمنطق في معناه العام «ليس سوى اسم آخر للسيميائيات، ذلك العلم الضروري والشكلي للعلامات».[2] لقد استفاد (بورس) من خلفيته الرياضية ووظفها في نظريته السيميائية. والحقيقة أن السيميائيات قامت على أساس التفكير الفلسفي، وقد «ظلت الرياضيات الأنموذج الأعلى للتفكير الفلسفي وبخاصة في العصر الحديث؛ ولا سيما في زمن (ديكارت) و(اسبينوزا) و(لايبنتز)، ثم (كانط) والفلسفة التحليلية»[3]، وصولًا إلى السيميائيات الحديثة.

ولهذا السبب فقد قامت السيرورة الدلالية (السميوز) – وهي عماد السيميائيات الحديثة – على الاستدلال المنطقي القائم على أساس رياضي. «إن القياس بهذا التصور يمكن أن يكون آية من آيات التحليل السيميائي، حينما نحتاج إلى عمليات الاستدلال»[4] من أجل الوصول أو التعرف إلى المعنى الإيحائي للعلامات.

يحتاج المؤول إلى إدراك الروابط الذهنية التي تربط الإحالات بالعلامات، وهذا يحتاج إلى عمليات ذهنية دقيقة، تشبه العمليات الرياضية، «إن السيرورة الفكرية – كما أشرنا في السابق – هي عملية حسابية {تقوم} على جمع العلامات وطرحها وفق

---

[1] مفتاح، التلقي والتأويل، مرجع سابق، صـ44.

[2] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ28.

[3] يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، صـ52.

[4] يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، صـ51.

تركيب سيميائي خالص تفضي فيه»[1] العملية التأويلية إلى جمع واستقصاء كل المعاني. وقد سعى كثيرٌ من الفلاسفة إلى التأكيد على أن السيميائيات التي تُشيّد على لغة الحساب ينبغي لها أن تكون ذات طبيعة محايثة، وأن تستولد جميع الحقائق من عملية الحساب.[2] فمع أن السيميائيات ذات خلفية رياضية، فإن هذا لا يعني خروج التحليل السيميائي عن النص، فالسيرورة الدلالية لا تخرج عن العلامات النصية.

ويرى أحمد يوسف أن المعاني الخفية أو الرمزية هي نتاج لتأثير المنطق والرياضيات في فكر (ديكارت) و(هوبز)، وعلى رأيه فإن القرن السابع عشر قد افتتن بهذا الفكر الرياضي، وتُطلّعَ إلى بناء معانٍ رمزية (إيحائية) تحاكي منطق الحساب.[3] وهذا لا يعني عدم وجود المعاني الخفية أو الإيحائية قبل هذا القرن، فهي موجودة من قبل ومن بعد، ولكن هذا القرن اشتهر بنزعته الكبيرة إلى ترميز الكلام.

إن دخول الرياضيات والمنطق إلى حقل التحليل السيميائي جعل الغوص في النصوص أكثر عمقًا. وربطه بالجبر والمنطق، واستخدام الاستدلال يجعل المعاني تجر بعضها، «حيث شرع المنطق بتحديث التقنيات محولًا بذلك الاستدلال (استعمال الكلام) إلى عملية حسابية»[4]، وهو ما يعني استخراج أكبر قدر ممكن من المعاني الخفية. وهو يعني من جهة أخرى خفاء المعنى الإيحائي ودقته، وبعده وتمنعه.

وربط المعاني الإيحائية بمسائل الحساب ليس حصرًا على السيميائيات، بل هو أمرٌ معروف في التراث النقدي العربي، فقد شبه ابن الأثير المعاني المبتدعة – وهو يعني بها المعاني الخفية والإيحائية – بمسائل الحساب، وهو يُعدُّ ذلك تفرُّدًا تفرد به عن سابقيه، يقول: «وبعد هذا فسأقول لك في هذا الموضع قولاً لم يقله أحد غيري، وهو أن المعاني المبتدعة شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة، فكما أنك إذا

[1] يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، صـ56.

[2] ينظر: يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، صـ72.

[3] ينظر: يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، صـ62.

[4] يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، صـ65.

وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهراً لبطن، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها، وتعتبر أطرافها وأوساطها وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية».[1]

وهذا التشبيه الواضح من ابن الأثير يدل على معرفة تامة بأمور الحساب والرياضيات، وربطها بعمليتي الإنتاج والتأويل، فهناك من المعاني الخفية ما يشبه مسائل الحساب المجهول. إن هذا النوع من المعاني، وآلية فهمه وتأويلية، يجب أن تتعامل معه كما تتعامل مع مسألة حسابية من قبيل الجبر والمقابلة، وكما تعاني في تقليب مسائل الحساب المجهولة وحلها، كذلك ينبغي أن تتعب في استخراج هذه المعاني.

5. خلفية النص أو الفضاء الثالث:

سأناقش هنا نصًا للخليل بن أحمد الفراهيدي، وأُقَارِنُهُ مع ما عرضته في المبحث الأول في الفصل الثالث، وهو ما يتعلق بـ(الفرام أو الفضاء الثالث)، أو مبدأ الهيلوغرام. وإذا عرفنا أن الخليل بن أحمد هو تلك العقلية الجبارة التي أبهرت العالم باكتشافاتها، واختراعاتها. فهو مخترع علم العروض بدون سابق ولا لاحق، بناء على تذوقه للشعر العربي ودراسته لعلم الأصوات عند الهنود وغيرهم، كما أنه المؤسس الحقيقي لكثير من العلوم، كعلم المعاجم، وعلم الأصوات العربي، وعلم الصرف، وعلم النحو؛ فلا غرابة – إذًا – أن يُقَارَنَ نصٌّ من نصوصه – عُمْرُهُ ألفٌ ومائتا عام – مع أحدث القوانين الفيزيائية التي دخلت إلى مجالي الأدب والنقد في العصر الحديث.

يقوم مبدأ الهولوغرام – كما فصلتُ في الفصل السابق[2]– على أن جزءًا من المشهد يكشف عن المشهد بأكمله، فشريحة كليشيه لصورة تُعرَّض لأشعة ليزرٍ خفيفة،

[1] ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 1/ 323.

[2] ينظر: صـ168 وما بعدها من هذا البحث.

تظهر في أبعادها الثلاثة، وتظهر كل الأشياء التي كانت في المكان الذي التقطت فيه الصورة، حتى الأشياء التي كانت في الخلف. إنه الجزء الذي يحتوي الكل، فجزء من المشهد يكشف عن بقيته.

إن هذا هو معنى قول الخليل بن أحمد الفراهيدي: «البلاغة كلمة تكشف عن البقية»[1]. إن هذا النص يؤدي المعنى نفسه الذي عُرِضَ عن الهيلوغرام. فالبلاغة عند الخليل أن يكشف النص عن خلفيته، أو فضائه الثالث، فلا يكون المتكلم بليغًا حتى تكون كلمات نصه سلسلة من الدلالات التي تتعمق وتتجذر حتى تشكل صورةً مصغرةً عن العالم الذي ولدتْ فيه. فلو عرَّضنا نصًا ما لنظرٍ ثاقب من قراءة واعية، لرأينا كل ما يحيط بالنص، كل المؤثرات في إنتاجه، وكل المعاني التي احتواها النص، ودلنا عليها عن طريق سلسلة من الدلالات تكشف عنها علامات النص. إن النص عند الخليل يساوي العالم، لكنه العالم الذي ولد فيه ومنه النص.

إذا كانت الكلمة تكشف عن البقية، فإن هذا يعني أن الجزء قد احتوى الكل، أو أنه هو الكل، والكلمة هي الجزء الذي احتوى الكل (البقية)، و(ال) في (البقية) للاستغراق، فكل بقية تستطيع الكلمة أن تحتويها تدخل ضمن خلفيتها، وكل بقية يستطيع النص أن يحتويها فهي خلفيته وفضاؤه وعالمه. إن الخليل بتعريفه للبلاغة على هذا الأساس قد طبق المبدأ الفلسفي الذي يتحدث عن الجزء والكل، واحتواء الكل للجزء.

وهو بذلك سابق على (إيكو) الذي انطلق من النظرية الكلية عند (كروتشه) الذي يرى أن «كل شيء ينبض بحياة الكل والكل موجود في حياة أي شيء»[2]، ومن حديث (ديوي) عن معنى الكل المندمج ضمنًا، ويضع قانونًا عامًا للأدب، فالكلمات تستدعي سلسلة من الدلالات التي تتعمق إلى أن تحتوي عالمها أو ما سماه الخليل

---

[1] ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، صـ242.

[2] تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي المعاصر، مرجع سابق، صـ81.

الفراهيدي (البقية). إن هذه النظرة قريبة جدًا من نظرة الخليل حول الكلمة التي تكشف عن البقية.

جعل الخليل هذا القانون جوهر البلاغة، وكذا جعله (إيكو) «قانونًا ثابتًا»[1]، يمكن أن يطبق في مجال الأدب فـ«حين ننشد بيتًا أو قصيدة، فإن الكلمات المنطوق بها ليست مترجمة فوريًا في مجال واقعي يستنفذ إمكاناتها في الدلالة، إنها تستدعي سلسلة من الدلالات التي ما تنفك تتعمق، إلى الحد الذي تصل فيه إلى تشكيل صورة مصغرة عن العالم».[2]

فإذا كانت كلمة من نص يمكن أن تحتوي النص بأكمله، وتكشف عن بقيته، فإن النص يحتوي العالم ويكشف في خلفيته عن معانيه الإيحائية القصدية، لكونها إشارات فاضحة وكاشفة لعالمه، الذي يشمل ذات صاحبه بكل علاقاتها وطبائعها وانفعالاتها، وكل أفكارها وقناعاتها وثقافتها. ويشمل كل ما أحاط بتلك الذات من مؤثرات بشرية، أو طبيعية، أو حالات سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية. إنَّ عالم النص هو عالم الذات التي أنتجته بكل أفراحه وآلامه.

المعنى الإيحائي يكمن في تلك البقية، يوحي به الجزء – أو الكلمة بتعبير الخليل – ليدرك في خلفية النص، وعمقه الخفي، وفضائه الثالث. إنه خلاصة البقية التي تكشف عنها الكلمة في نص الخليل، وهو الصورة التي تتشكل في عمق النص عن طريق سلسلة الدلالات التي تستدعيها الكلمات، بتعبير (إيكو).

6. المعنى الإيحائي هو المعنى القصدي أو الموضوع النهائي:

المعنى الإيحائي هو المعنى النهائي والقصدي، فهو المعنى الذي أراده المبدع، وهذه الخاصية أكدها التراث النقدي العربي، كما أكدتها السيميائيات الحديثة. فكل منهما يرى في المعنى الإيحائي نهاية العملية التأويلية، وغاية ما يرمي إليه المبدع.

---

[1] تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي المعاصر، مرجع سابق، صـ80.

[2] تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي المعاصر ، مرجع سابق، صـ80.

ففي النقد العربي القديم يُبنى النص على مستويين: الأول جلي، والآخر خفي[1]، والمراد منها هو المعنى الثاني (الخفي)؛ لأن المعنى الصريح «ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب».[2] وأما المعنى الخفي فهو روح النص، وفيه تكمن الفكرة والغرض، وبه تحصل البلاغة والمعاني الشريفة؛ لأن «المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثانٍ على أول».[3]

ولمكانة المعنى الإيحائي من النص، ولكونه مراد العملية الإبداعية لكلٍ من المبدع والمتلقي، فقد شبهوه بالروح، وشبهوا ظاهر النص بالجسم.[4] وقد سماه النقاد العرب القدماء بـ(اللمحة الدالة)[5]؛ لأنه يدلك على القصد والغرض، فهو «لمحة دالة على ما في الضمير»[6]. إنه خفيُّ قصدِ المتكلم، وغامض فكره الذي يعجز بعض القراء عن فهمه فيحيلونه على (بطن الشاعر).

وفي السيميائيات الحديثة تُعد العملية التأويلية التي تتبّع السيرورة الدلالية للعلامة طريقة الوصول إلى المعنى المقصود، فـ«المعاني الخفية التي يكون سبيلها الإيحاء والرمز هي ما يعرف بالمعاني القصدية وهي المقصودة بفعل التأويل، حيث يتأسس التأويل كطرف ضروري في كشف الدلالات المتخفية التي قصدها الباث، أو أنتج خطابه على أساسها».[7] وينبع اهتمام السيميائيات بالتأويل من اهتمامها بالبحث عن المعنى القصدي الذي أخفاه المبدع في نصه.

---

[1] ينظر: البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، مصدر سابق، صـ156.

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ23.

[3] الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، صـ144.

[4] ينظر: ابن المدبر، الرسالة العذراء، مصدر سابق، صـ40.

[5] ينظر: ابن عبدربه، العقد الفريد، مصدر سابق، 2/ 123. والمبرد، الكامل في اللغة والأدب، مصدر سابق، 1/ 27. والقيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ 242.

[5] ابن عبدربه، العقد الفريد، مصدر سابق، 2/ 123.

[6] محمد، سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص، مرجع سابق، صـ356

وفي ثلاثية (بورس) السيميائية (الممثل، والمؤول، والموضوع) تعمل ثلاثة مؤولات لإنتاج ثلاثة مستويات من المعاني أو الموضوعات، فالمؤول المباشر ينتج موضوعًا مباشرًا، والمؤول الديناميكي ينتج موضوعًا ديناميكي، والمؤول النهائي يحين ويحدد إحدى الخانات التأويلية التي يوفرها المؤول الديناميكي، ليتوقف عندها التأويل، وبهذا فإن التأويل «علامة متولدة عن علامة أخرى، وتكرر العملية إلى أن يتم التوقف عند ما يسميه (بورس) بالمؤولة النهائية».[1]

ما يسميه (بورس) المؤول النهائي هو المعنى الإيحائي، الذي يقترح المتلقي أن يكون هو المعنى القصدي للنص، «إنه يقترح على الذات المؤولة خانة تأويلية تمنحها الراحة والاطمئنان»[2]؛ لأنه استطاع أن يصل إلى غرض المؤلف المتخفي في النص. وإذا كان المؤول النهائي يُعد تحيينًا أو تحديدًا لخانة تأويلية، أو لمعنى من المعاني المقترحة من قبل العملية التأويلية، فإن المتلقي لا يستخدم هذا التحيين إلا في حال اعتقاده أن المعنى المحين هو مراد المبدع، وبهذا ينتج موضوعًا نهائيًا، هو المعنى الإيحائي والقصدي للنص.

[1] الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ38.

[2] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ105.

المبحث الثاني

عناصر الاختلاف

1. التأويل وانفتاح الدلالة:

1.1. انفتاح الدلالة:

تقوم العملية التأويلية التي ينتج عنها المعنى الإيحائي على مبدأ الانفتاح، فانفتاح النص الذي يشتغل بسببه التأويل هو ما يظهر المعنى الإيحائي الذي يختفي في عمق النص، إلا أن هذا المصطلح – وبوصفه عملية تواجه النصوص – يُعدُّ أمرًا مشكلًا، ويُواجِهُ كثيرًا من التساؤلات حول هل هو انفتاح محدود، أم أنه انفتاح لامتناهي؟ وهل يملك النص معنىً محددًا يوقف العملية التأويلية بعد هذا الانفتاح؟ وما يودُّ البحثُ طرحه هنا هو الإجابة عن تساؤلات من هذا القبيل، وربطها بالمعنى الإيحائي، فهل يملك النص معنىً إيحائيًا وحيدًا يتوصل إليه بعد عملية تأويلية، أم أن هناك معاني إيحائية لامتناهية تظهر مع كل عملية تأويلية؟

إنَّ مصطلح الانفتاح جديد على الدراسات الأدبية والنقدية، ولم يعرفه التراث النقدي العربي، وإن عرفه مفهومًا بتسميات مختلفة، وقد ظهر هذا المصطلح مع السيميائيات الحديثة، وكان علامة على ظهور عدد من نظريات القراءة والتأويل. فإذا كانت البنيوية تنظر إلى النص على أنه بنية مغلقة، بفعل الانغلاق أو التسوير الذي تمارسه على النص. «أما الانفتاح والدينامية فهما يذكراننا بقدوم مرحلة جديدة في المعرفة العملية»[1]؛ حيث أصبح كلُّ شيءٍ قابلًا للتأويل، وأصبح انفتاح النص على القارئ جزءًا من انفتاح العالم، في عصر وصف بـ(عصر الانفتاح).

موقف التراث العربي من انفتاح الدلالة واضح، فهو مع تأكيده على دور التأويل في إنتاج المعنى الإيحائي وغيره من المعاني، إلا أنه يرى أن عملية التأويل

---

[1] إيكو (امبرتو)، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار – اللاذقية – سوريا، ط 2، 2001م. صـ32.

محدودة ومتناهية عند خانة تأويلية معينة تحدد بوصفها المعنى النهائي للنص. فلم يشر أحد من النقاد العرب القدماء إلى أن نصًا من النصوص يمتلك دلالات لامتناهية، وإن رأوا في بعض النصوص أنها (حمّالة أوجه)، وتنفتح على احتمالات متعددة؛ لغموضها وخفائها، إلا أنهم يؤكدون أنه بممارسة القراءة التأويلية عليها يظهر المعنى النهائي للنص.

وفي السيميائيات الحديثة تعد هذه القضية من أهم القضايا التي شغلت كثيرًا من منظريها، خاصة أن نقاشاتهم حول هذه القضية تركزت حول قراءاتهم لـ(بورس) في نظريته (السيميوزيسية). وبالأخص منها ما يتعلق بمبدأ (السيميوزيس اللامتناهية)[1]، وهي إحدى أهم مفاهيمه التي ارتكزت عليها دراسات متعددة. وقُدِمتْ حولها كثيرٌ من القراءات المتباينة، والأكثر تباينًا وتطرفًا كما هو في التفكيكية.

1.2. السيميوزيس اللامتناهية:

مفهوم السيميوز أو السيميوزيس دخل إلى حقل الدراسات السيميائية الحديثة مع (بورس)، فهو صاحب هذا المفهوم، «وهو الذي جعل منه الحجر الأساس الذي تنبني عليه التصنيفات السيميائية للعلامة كما هو مثبت في كتاباته المتعددة».[2] وقد ربط هذا المفهوم بتصوره للعلامة بأركانها الثلاثة (الممثل والموضوع والمؤول). والعلاقة بين هذه العناصر الثلاثة والترابط بينها «هو ما يشكل المضمون الحقيقي للسميوز».[3]

---

[1] وقد عرف الفلاسفة العرب القدماء هذا النقاش قبل أن يظهر عند الغرب بقرون، فقد انقسم الفلاسفة العرب القدماء إزاء دلالة التلازم إلى قسمين: أحدهما: يرى أنها تقتضي دلالات غير متناهية. والآخر يرى أنها لا تقتضي ذلك. ينظر: الرازي (محمد بن محمد)، لوامع الأسرار شرح مطالع الأنوار في المنطق، منشورات كتب النجفي – قم، (ت: م). صـ34 وما بعدها.
وهذا الجدال قريب مما ساورده في السيميائيات الحديثة. وفي باب المعنى الإيحائي ومقارنته بالمعنى نفسه في السيميائيات كلام كثير في التراث الفلسفي العربي، ولكن لما كان موضوع بحثي مقيدًا بالتراث النقدي العربي، لم يسعني إيراده.

[2] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ259.

[3] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ259.

السميوزيس سيرورة دلالية تتحكم في إنتاج الدلالات وتأويلها. وكل الوقائع الكونية تدخل ضمن هذه السيرورة (السميوزيس) عند (بورس)، "إن كل ما يُتداول ضمن الممارسة الإنسانية ويستعمل باعتباره علامة يشتغل باعتباره سيرورة سميوزية. وعلى هذا الأساس فإن مفهوم العلامة في تصور (بورس) مثلا، لا يمكن أن ينفصل عن سيرورة السميوز، فخارج هذه السيرورة لن تحيل الوقائع إلا على تجربة صافية خالية من الفكر والقانون، وستنتفي بانتفاء الشروط التي أنتجتها."[1] فكل ما هو علامة لا يشتغل إلا بالسيرورة الدلالية التي يطلق عليها بورس (السميوزيس)، وبدونها فإن تلك الوقائع لا تكون علامة، وبالتالي فهي خالية من الفكر والقانون.

والسميوزيس هي الوجه الخفي لثلاثية العلامة (المائول والموضوع والمؤول) لأنها هي التي يتم بفعلها عملية الإدراك عبر استعادتها للمقولات الفانيروسكوبية (Phaneroscopy). فكل ما يجربه الإنسان ويدركه بوصفه (أول يحيل على ثان عبر ثالث ضمن سيرورة لامتناهية)؛ يشكل علامةً تشتغل عبر السميوزيس لتحقيق المقولات الوجودية أو الفانيروسكوبية الثلاث وإدراكها. فكل التمظهرات الكونية تشكل علامة تشتغل عبر السميوزيس (السيرورة الدلالية)؛ وهو ما يعني انفتاح كل العلامات الكونية أمام القراءة والتأويل.

إنَّ (السميوزيس اللامتناهية) كما عبر عنها (بورس) هي ما يشكل قوام السيميائيات الحديثة. وقد وقفتْ الدراسات السيميائيات التي جاءتْ بعد (بورس) عند هذه النظرية (نظرية السميوزيس اللامتناهية)، وحاولوا قراءتها ضمن تراث (بورس) السيميائي، وفهمها وتطبيقها، فجاءتْ قراءاتهم متباينة إلى حد كبير. وقد تولد عن تلك النقاشات والتباينات تياران عامان، أحدهما: يقرأ مقالة بورس (السميوزيس اللامتناهية) على ظاهرها، ويرى في النصوص دلالات لامتناهية. والآخر: يرى أن انفتاح الدلالة لا بد أن يحدد، وأن العملية التأويلية لا بد أن تُرْهن؛ ليظهر مع هذا التحديد والترهين المعنى النهائي للنص.

[1] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ259.

وعلى هذا، فقد قدمت لنا السيميائيات «تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما – حسب التصور الأول – يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى – على العكس من ذلك - أن النصوص تحتمل كل تأويل».[1] فالسيميائية بالنسبة لهذا التصور سيميائيتان أو تياران، ويمكن أن نطلق على هذا الأول (السيميائية الهرمسية). ونطلق على الآخر (سيميائية المعنى النهائي).

1.2.1. السيميائية الهرمسية[2]:

يمكن أن يطلق عليها – أيضًا – سيميائية التأويل المضاعف أو المفرط، أو سيميائية الدلالات اللامتناهية. وقد قامتْ على ركيزتين: الأولى: أقوال (بورس) ونظريته في السميوزيس اللامتناهية. والأخرى: آراء النظرية الهرمسية. وأهم أنصارها هم أصحاب التأويل المضاعف، والقائلين بالتفكيك، وبعض السيميائيين العرب، وإن كانت لم تتضح مواقفهم؛ لاعتماد كتبهم على مبدأ الشرح والتفسير لأقوال الغربيين دون أن يحددوا موقفًا معينًا مما ينقلون.

فمبدأ السميوزيس عند (بورس) فهمه هؤلاء على أنه انفتاح للتأويل وسيرورة للدلالة إلى ما لا نهاية. فسعيد بنكراد يرى أن هذا المبدأ يشير إلى اللانهائية في التأويل، «فالسميوز لا تقف عند حدود رصد المعنى الأولي الذي يحيل عليه التمثيل من خلال

---

[1] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ117.

[2] الهرمسية (Hermetism): جملة آراء قديمة تنسب إلى هرمس (إله الإغريق)، وهم ينسبون إليه معرفة كل شيء. وللهرمسية صلة بالكيمياء، والسحر. وهناك هرمس آخر مصري، وكلاهما كانا بعد الطوفان.

ينظر: صَليبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني – بيروت، 1982م. 2/ 519. و سيزكين (فؤاد) تاريخ التراث العربي، تر: عبدالله بن عبدالله حجازي، مطابع جامعة الملك سعود – الرياض، ط 1، 1986م. 4/ 33.

إحالته الأولى، بل تشير إلى إمكان استمرار هذه الإحالات دون انقطاع إلى ما لا نهاية».[1]

إن هذا الفهم والتفسير يجعل من السميوزيس عملية حركية غير مستقرة، وسيرورة لامتناهية، معتمدةً على مبدأ التوالد الدلالي. «إن النشاط التأويلي، وفق الغايات السميوزيسية، المعلنة أو الضمنية فعل كلّي، إن كانت آثاره المباشرة هي تعيين دلالة ما (تعيين ما)، فإن عمقه لا تحدده سوى الإحالات ذاتها التي تجعل من أي نسق سيميائي بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي».[2] وما يعطي السميوزيس بعدها التأويلي هذا هو الترابط القائم بين عناصر العلامة الثلاثة.

فالسميوزيس هي عملية تشتغل داخل العلامة، ومن تعريف (بورس) للعلامة يتأكد هذا اللاتناهي في الدلالة الذي يقوم به السميوزيس داخل العلامة. ولذا «تقوم سيميائيات (بورس) على مبدأ أساس: إن العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر. إن هذه المعرفة المضافة (بالمعنى البورسي للكلمة) تدل على أن الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعًا سواء كان ذلك على مستوى التقرير أو على مستوى الإيحاء».[3] أي أن من شأن أي موضوع أن يتحول إلى علامة، وكل علامة تؤول أخرى، أو تحيل عليها في سلسلة لامتناهية من الإحالات والتأويلات.

وإذا كانت العلامة في أبسط تعريفاتها هي ممثل يحيل على موضوع بواسطة مؤول، ثم يتحول الموضوع إلى ممثل جديد يحيل على موضوع جديد، وهكذا، فإن هذه الاحالات المتكررة واللانهائية هي طبيعة السميوزيس، كما أنها الحال الطبيعية للتأويل المرمسي. ففي السميوزيس اللامتناهية «يؤول الموضوع المباشر من خلال علامة أخرى

---

[1] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ259

[2] بنگراد (سعيد)، السميوزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات (محكمة – النادي الأدبي بجدة)، العدد: 10، 1998. صـ46.

[3] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ120.

(المأول في ارتباطه مع الموضوع المباشر الذي يناسبه)، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية».[1]

هذا هو تصور (بورس) للعلامة واشتغال السميوز داخلها، فالعلامة لا تكون علامة حتى تحيل على شيء آخر، بل إن العلامة هي إحالات متكررة وغير متناهية. «فالعلامة لا يمكن أن تقف عند إحالة واحدة. فما يطلق العنان للدلالة هو نفسه ما يجعل من إيقافها أمرًا مستحيلًا. فالسميوز لا متناهية، ولا يمكن أن تقف عند حد بعينه. فالنص عندما يتخلص من إرغامات المحفل المبدع يصبح في حل من أمره، ويسلم حينها نفسه لحركية تأويل لا تتوقف عند حد بعينه. تلك هي الخلاصة المباشرة لتصور (بورس) للدلالة وإنتاجها».[2] وهذا التصور يتلاقى مع التصور الهرمسي أو المتاهة الهرمسية.

ولذلك اتجه بعضهم إلى الربط بين (بورس) وبين الهرمسية، وأنتج تأويلًا سيميائيًا هرمسيًا. «ويذهب التطبيق السيميائي الهرمسي بعيدًا جدًا، وبالتحديد في ممارساته للتأويل المشكوك فيه Suspicious»[3]. إنه التأويل المضاعف أو المفرط الذي تقوم عليه المتاهة الهرمسية أو الهيدان الهرمسي. «إن الخاصة الرئيسية للمتاهة الهرمسية هي قدرتها على الانتقال من مدلول إلى آخر، ومن تشابه إلى آخر، ومن رابط إلى آخر دون ضابط أو رقيب».[4] إن النص فيها يصبح قابلًا لأي تأويل، حتى التأويلات التي يناقض بعضها بعضًا، وحتى إن أدى هذا التأويل إلى نتائج عبثية.

إنّ هذا ما نادتْ به بعض النظريات الحديثة، وخاصة تلك التي اعتمدت على قراءة (بورس)، وأهمها التيار التفكيكي الذي يتزعمه (جاك دريدا)، والذي يجعل

---

[1] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ 123

[2] بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع سابق، صـ33.

[3] إيكو (امبرتو)، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري – حلب، 2009م. صـ63.

[4] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ118.

القراءة نوعًا من اللعب الحر، يصبح معها النص بلا معنى معين، والتأويل بلا نهاية؛ ولهذا أطلق عليه (ك. م. نيوتن K. M. Newton) «علم التأويل السلبي».[1] والتصور السابق للسميوزيس اللامتناهية يضعنا «في صلب الممارسة التفكيكية نسبة لـ(جاك دريدا) فالنص لا مركز له»[2]، وإن وجد فهو لا يشكل مركزًا ثابتًا، بل مجرد فرضية غير ملزمة يتخذها القراء مطيةً أو مبررًا لقراءاتهم وتأويلاتهم. ويربط (إيكو) بين التفكيكية والانفتاح اللامتناهي للدلالة، ويتساءل «هل يجوز القول إن المتاهة اللانهائية التي تتحدث عنها التفكيكية هي شكل من أشكال السميوزيس اللامتناهية؟»[3]

إذا كانت هذه النصوص المعتمدة على قراءة (بورس) في مقولاته تؤكد «أنّ التأويل اللامتناهي أمر ممكن عند (بورس)»[4]، فإن هذا الفهم أنتج خلطًا بين نظريته السيميائية والهرمسية، وبالتالي تقاربًا كبيرًا بين السميوزيس اللامتناهية والمتاهة الهرمسية. فهل كان يقصد (بورس) ما فهمه هؤلاء؟ في الحقيقة «قد تحيل السميوزيس الهرمسية على السميوزيس اللامتناهية كما صاغها (بورس). وهناك فقرات في كتابات (بورس) تؤكد إمكان الحديث عن متاهة تأويلية لامتناهية.»[5] وإن كان قد تصدى لهذا الفهم الهرمسي لمقولات (بورس) كثيرٌ من السيميائيين، رافضين أن يكون قصده إطلاق النصوص من معانيها، بحيث تصبح لا معنى لها.

وأكثر من تصدى لهذا التوجه من السيميائيين المعاصرين هو السيميائي الإيطالي (امبرتو إيكو)، فقد رفض في كثير من كتاباته ومحاضراته التأويل المضاعف أو المفرط وفنّد خطأه. ومع ما له من مقام رفيع في الوسط السيميائي والهرمونيطيقي والأدبي بشكل عام، إلا أنه لم يسلم من ردود أنصار التأويل المفرط، ومن هؤلاء (جوناثان

---

[1] نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، مرجع سابق، صـ201.

[2] بريمي، السميوزيس والتأويل وإنتاج المعنى، مرجع سابق، صـ174

[3] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ125.

[4] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ130.

[5] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ 119.

كلر) الذي ألف مقالًا في الدفاع عن التأويل المضاعف، ألقاه في مؤتمر دُعِيَ إليه (إيكو) ليفند أخطاء التأويل المضاعف أو المفرط.

وهو يرى أن إنتاج تأويلات للأعمال الأدبية ليس الغاية الأسمى والوحيدة للدراسات الأدبية، وإذا كان على النقاد أن ينفقوا أوقاتهم في تدبر النصوص واقتراح التأويلات لها، فليطبقوا أقصى ما يستطيعون من جهد تأويلي، وليذهبوا بعقولهم إلى أقصى ما يستطيعون من التأويلات حتى وإن كانت متطرفة، فربما يكون لها تأثير ولو ضئيل، وربما تكون فرصتها أفضل من التأويلات المعتدلة في تسليط الضوء على تضمينات لم تلاحظ.[1]

يستشهد (كلر) بقناعات (إيكو) الخفية، فهو بالرغم من إنكاره التأويل المفرط، إلا أنه في قرارة نفسه «يرى هو أيضًا أن التأويل المفرط أكثر إقناعًا وتقديرًا من جهة العقل من التأويل المحكم أو المعتدل».[2] وهذا يُعدُّ إعلاءً من شأن التأويل المفرط الذي يعتمد على انفتاح الدلالة ولانهائية التأويل. ويحاول (كلر) إبراز بعض مميزات التأويل المفرط، فمع اعترافه بأنه «ربما كان ذلك إفراطًا في التأويل، ولكنه أيضًا قد يكون أكثر إثارةً وتنويرًا للقصيدة (حتى ولو كنا سنرفضه في النهاية)».[3]

وعلى ذلك، فإن هذا التيار السيميائي يجعل من النص عملًا مفتوحًا، قابلًا لكل التأويلات المقترحة من قبل القارئ. وهو بذلك يُدْخِلُ النص في متاهة هرمسية، فلا يمكن الحكم على معنى ما أنه المعنى النهائي للنص؛ فالعمدة على ما يقوله القارئ عن النص، لا على ما يقوله النص، وتخمينات القراء لا تنتهي؛ لذلك فهو نص يمتلك

[1] ينظر: كلر (جوناثان)، دفاعًا عن التأويل المفرط، ضمن كتاب (التأويل والتأويل المفرط)، مرجع سابق، صـ138-139.

[2] كلر (جوناثان)، دفاعًا عن التأويل المفرط، ضمن كتاب (التأويل والتأويل المفرط)، مرجع سابق، صـ139

[3] كلر (جوناثان)، دفاعًا عن التأويل المفرط، ضمن كتاب (التأويل والتأويل المفرط)، مرجع سابق، صـ142.

تأويلات لانهائية. وبهذا يلتقي مع الهرمسية، ويُباينُ التراث النقدي العربي، الذي لا يعترف بهذه اللانهائية.

1.2.2. سيميائية المعنى النهائي:

إنها سيميائية التأويل المعتدل في مقابل سيميائية التأويل المفرط. وهذه السيميائيات تنظر إلى السميوزيس اللامتناهية على أنها مجرد فرضية نظرية لا غير، وأن غاياتنا المعرفية تؤطر وتوقف هذه السلسلة. وترى أنه لا بد أن يكون للنص معنى نهائي يقف عنده التأويل. وإلا فإن الدراسات النقدية وقراءة النصوص ستغدو نوعًا من العبث.

ومقولات (بورس) عن العلامة وإحالاتها المتكررة، والسميوزيس باعتبارها سيرورة دلالية غير مستقرة أو لامتناهية، إنما هو افتراض نظري يستحيل تطبيقه إجرائيًا على النصوص. فـ«فكما أن (بورس) في تحليله للمؤولة وذهابه إلى أنها تتناسل مع مؤولات أخرى إلى ما لا نهاية، يرى بأن هذه السيرورة تقف عندما تصل إلى تشكيل ما يسميه بالعادة أو المؤولة النهائية».[1] فهناك ما يوقف السيرورة الدلالية ويحد من نشاطها وهو المعنى النهائي للنص، أو ما أطلق عليه (العادة).

وعلى هذا، فإن النشاط التأويلي الذي تقوم به السميوزيس عند التطبيق والإجراء هو تأويل معتدل يختلف عن ذلك الذي تقترحه نظريًا، «فالسميوزيس لامتناهية في المطلق، إلا أن غاياتنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحددة من الإمكانات».[2] وهذا الفهم غلب على كثير من السيميائيين أمثال (غريماس) و(إيكو).

ومع وجود التيار الأول (تيار التأويل المضاعف) والتيار التفكيكي، فإن (إيكو) يحارب من أجل الوصول إلى سيميائية ذات سميوزيس متناهية، ولعل هذا هو السبب

---

[1] الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ47-48.

[2] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ121.

في تأليفه عددًا من كتبه، كـ(التأويل بين السيميائيات والتفكيكية)، و(التأويل والتأويل المفرط) فقد سعى إلى القول بخطأ قراءات (دريدا) وأمثاله لمقولات (بورس) ونظريته في السميوزيس اللامتناهية، محاولًا إثبات أن (بورس) لم يكن يقصد بمقولته هذه تفكيكًا أو انفتاحًا لامتناهيًا للدلالة.[1]

إنَّ (بورس) كما أعطى المؤول الدينامكي مشروعية إعطاء التأويلات اللامتناهية، فإنه قد قيده، وحدَّ من قدرته بالمؤول المنطقي أو المؤول النهائي، وكما يقول (إيكو): «إننا أمام ميلاد شيء جديد لا موقع له في التفكيكية، خارج المؤول المباشر، الانفعالي أو الطاقوي والمنطقي، وكلها مؤولات توجد داخل السميوزيس، هناك المؤول المنطقي النهائي».[2] إنه التأويل المعتدل الذي يواجه التأويل المفرط، فالتأويل الذي تقترحه هذه السيميائيات يعطي القارئ الحق في تأويل نصٍ ما، ولكن بشرط احترام النص، واحترام تاريخه وخلفيته الثقافية واللسانية.

وقد دعا (إيكو) إلى إقامة مبدأ لتفنيد التأويلات المفرطة والخاطئة وإبطالها، وذلك عن طريق إيجاد لغة نقدية واصفة تقارن بين النص مصحوبًا بتاريخه، وبين التأويل الجديد، مما يسمح بمعرفة التأويلات المشروعة أو المقبولة، والتأويلات المفرطة والباطلة، وهو ما يعني اتخاذ النص الخاضع للتأويل مقياسًا لتأويلاته.[3]

ولذلك يفرق (إيكو) بين استعمال نصٍ ما وتأويله، فاستعمال نصٍ ما لأجل غايات شخصية يتيح لنا أن نقرأه في سياقات ثقافية متعددة، والربط بينه وبين هذه السياقات، «أما إذا أردتُ تأويل هذا النص، فعلي أن احترم خلفيته الثقافية واللسانية».[4] وهذا يعني خضوع التأويل لتحديدات وإكراهات نصية، تجعل من التأويل عملية مبررةً تستند إلى استدلالات منطقية. وما يفرق بين هذا النوع من

---

[1] ينظر: إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ28-29-30.

[2] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ133-134.

[3] ينظر: الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ55.

[4] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ87.

التأويل المشروع والتأويل المفرط هو اللغة الواصفة، التي توازن بين التأويلات استنادًا إلى النص، «وتبعًا لذلك، فإنه إذا لم يكن بالإمكان الموازنة بين التأويلات وإصدار أحكام قيمة في حقها، فإن هذا المبدأ يسمح لنا على الأقل برفض التأويلات الخاطئة التي يصعب تبريرها والتي يدخلها (إيكو) فيما يسميه بـ(التأويل المفرط)».[1] إننا أمام (نقد النقد) أو اللغة الواصفة، والتي يُحاكم في ضوئها التأويل إلى النص.

وعلى ذلك، فإن هذه السيميائيات ترى في السميوزيس اللامتناهية مجرد فرضية نظرية، لا يمكن تطبيقها على النصوص؛ لذلك فهي تؤكد بأنه في الجانب الإجرائي والتطبيقي لا يوجد هذا اللاتناهي. وتأويلات القراء للنصوص محكومة بمحددات النص. وهي بذلك تتفق مع التراث النقدي العربي في جانبها التطبيقي والإجرائي.

1.3. بين التناظر والتدلال:

تعدد تيارات التأويل يعود إلى الخلفيات والتصورات الفلسفية لهذه التيارات، وخاصةً منها تلك المتصلة بالمعنى وكيفية إنتاجه وتأويليه. وإلى جانب التيارين العامين اللذين أوردتهما سابقًا، يتوقف البحث عند مفهومين مهمين في الدراسات السيميائية، وهما: مفهوم (التناظر)، ومفهوم (التدلال).

إن الأمر يتعلق إذًا «بمفهوم التناظر كما نحته وصاغ مضمونه (كريماص) في النصف الثاني من القرن الماضي، واستثمره أتباعه في دراسة أبعاد نصية جديدة. فالتناظر يشير إلى وجود جذع دلالي مشترك يوحد عوالم النص ويمنحه انسجامه من خلال الحد من فوضى المعانم[2] وإمكانية انتشارها في كل الاتجاهات بلا ضابط أو رادع».[3]

---

[1] الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ55.

[2] المعانم جمع المعنم وهو: أصغر وحدة دالة. أو الوحدة الدلالية الصغرى. وهو سمة مميزة على مستوى المضمون .مثال ذلك: رجل = انسان + عاقل +مذكر... فكل وحدة من هذه الوحدات تشكل معنما.

ينظر: بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، صـ154.

[3] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ26.

التناظر حضور للتحديد والترهين، وذلك أن انفتاح الدلالة يتيح عددًا من الاحتمالات والإبدالات، يحدد التناظر أحدها. «وكل التعريفات الموضوعة للتناظر لا تخرج عن دائرة تحديد وظيفته في توفير الضمانات الأساسية التي يتم عبرها الإمساك بانسجام النص من خلال تقليص حجم امتداداته وضبطها وتوجيهها وفق غاية دلالية متضمنة في قصديته الأصلية».[1] إنه يشبه العملية الضابطة، فافتراض وجوده يقود إلى تعيين المعنى.

إن التناظر يحد من عملية المؤول الديناميكي فلا تبقى الإحالات مفتوحة إلى ما لانهاية، ولا يمكن أن تبقى كذلك - كما هو ممكن في التصور النظري - فالسيرورة الدلالية - هنا - محكومة بقصدٍ معين، ومعطيات وإكراهات نصية تنظم العملية التأويلية. هذه الإكراهات هي التناظر الذي يتمظهر في صورة وحدات دلالية متواترة ومنسجمة مع قراءة معينة للنص، وتوفر ضمانات من معطيات النص لصحة هذه القراءة.

ينطلق مفهوم التناظر من «التسليم بوجود مركز أصلي تنتهي عنده كل الوحدات الدلالية (...) فالوصول إلى السنن الذي تنتهي عنده كل السنن، هو ما تترجمه فكرة (التعرف على التناظر الكلي)، الذي يمثل عمق النص وجوهره».[2] فالتناظرات التي تشكلها الوحدات الدلالية تشكل ما يسمى التناظر الكلي الذي يحدد السنن الكلي أو مركز المعنى للنص. فالتناظر هو العملية الضابطة التي تحدد معنى النص المتصل بمركزه.

يلتقي مفهوم التناظر مع مفهوم (الطوبيك/ المدار) عند (إيكو) في تحديد التأويل وتأطيره، فالطوبيك أو «المدار أداة ما وراء نصية، وترسيمة افتراضية، يقترحها القارئ»[3]، لتكون هي المحدد للمعنى النهائي. إنه ما يحدد معنى نص ما في سياق

---

[1] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ28.

[2] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ30.

[3] إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق، صـ113

معين. وتحديد الطوبيك/المدار «يعني التقدم بفرضية حول انتظام معين يعتري السلوك»[1]، لأن تحديد مدار النص يجعل النص متماسكًا ومنتظمًا.

والطوبيك أو المدار هو معرفة الطريقة التي يتبعها القارئ النموذجي حتى يهتدي إلى سبيل تمكنه من إعادة بناء النص وتحديد المعنى القصدي له. وقد تكون الإشارة إلى هذا المعنى علنية، كأن تكون العنوان، أو عبارة في النص تنبئ عمًا يسعى النص إلى الاهتمام به. وقد تكون خفية وتحتاج إلى تَقَصٍّ. وقد يحتوي النص على تراتبية مدارية، بدءًا من مدارات الجمل والخطابات، وانتهاءً بالمدار الأكبر للنص.[2]

ومع حالات التطابق الموجودة بين الطوبيك/المدار، والنظير/التناظر، فإنهما يفترقان من حيث طريقة الاشتغال، «ففي حين يكون المدار ظاهرة تداولية، يكون النظير ظاهرة دلالية محضة»[3]. فالتناظر يتعلق بإقامة علاقات بين عناصر النص على المستوى الدلالي، ويتصل بمفاهيم مثل الانسجام والاتساق والربط، أما الطوبيك فهو فرضية تقام على أساس تداولي، يبنى فيها النص ومعناه بناءً على سياق ومقام معينين.

أما التدلال فمع أنه ارتبط مع مفهوم التناظر منذ لحظاتهما الأولى بالتأويل وطريقة تحليل النصوص، وخاصة في معناها غير المباشر أو النهائي. إلا «أنهما لا يتضمنان تصورًا موحدًا، ولا تسندهما خلفية معرفية موحدة، فبينما يشير التناظر إلى إكراهات نصية توفر ضمانات تحديد وترهين التأويل، ضمن مركز النص، فكل التأويلات يجب أن يكون مهدها النص في المقام الأول ولا شيء سواه».[4] يشير التدلال إلى سيرورة دلالية، لا تحدها إكراهات نصية، ولا تعتمد على مركزية النص بقدر ما تعتمد على تخمينات القُرَّاء.

---

[1] إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق، صـ114-115.

[2] ينظر: إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق، صـ117.

[3] ينظر: إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق، صـ119

[4] ينظر: بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ27.

فالتدلال «كما بلور حدوده (شارل سندرس بورس) في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ضمن رؤية سميائية شاملة للممارسات الإنسانية بكل أبعادها ولغاتها».[1] فهو مصطلح (بورس)، وهذا المفهوم «يدل على السيرورة التي تشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة»[2]، وهو مفهوم السميوز أو السميوزيس كما شرحته سابقًا.

إنه سيرورة لانهائية عبر علاقات تقيمها ثلاثية العلامة فيما بينها، وهي سيرورة تتطور عبر إحالة الأول على الثاني عبر الثالث، ثم يتحول الثاني إلى أول يحيل على ثانٍ جديد، عبر ثالث جديد، وهكذا إلى ما لانهاية. وهكذا تغدو بذلك الدلالة مفتوحة في سلسلة لامتناهية، بحيث يصح أي تأويل من دون تحديد أو ضمانات نصية.

هذه التداعيات أو التأويلات لا تقود إلى غاية، كما أنها لا تستحضر النص بوصفه مركزًا للتأويل، «إن الأمر أشبه بحديث مسترسل بلا موضوع ولا غاية».[3] لكن مع ذلك فإن التدلال بتصور (بورس) ليس لعبةً مفتوحة تشتمل على مجموعة من المتناقضات يلغي لاحقها سابقها، ولكنها عبارة عن معارف مضاعفة؛ لذلك يطلق على هذا النوع من التأويل (التأويل المضاعف). إن كل معنى يقود إلى معنى آخر إلى ما لانهاية.

والتدلال يختلف عن التناظر، فالتناظر يشير إلى مركزية النص ووجوده السابق، بينما التدلال سابق «في الوجود على التحقق من جهة، ومرتبط من جهة ثانية بسيرورة معينة للتعرف والإدراك. إن العمليتين معا تشكلان سيرورة التدليل».[4] فالتدلال عند التأويل لاحق للنص، لا يشير إلى مركز، بل يتصرف في معطيات النص بذاتية وشخصانية.

---

[1] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ26.

[2] بريمي، السميوزيس والتأويل وإنتاج المعنى، مرجع سابق، صـ 171

[3] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ35.

[4] بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقها، مرجع سابق، صـ223

إن التدلال على ذلك "فرضية لاحقة تعد تصرفًا ذاتيًا في هذه المعطيات وإعادة تشكيلها وفق أهواء ليست متوقعة في القصدية الأولى. وهي بذلك تدرج القارئ ضمن إنتاجية النص وتلقيه، باعتباره أحد الأطراف الرئيسية في إنتاج الدلالات وتنويعها. وذلك هو أساس الاختلاف البين بين المفهومين، فهما طريقتان مختلفتان في تقدير معنى النص وسبل الوصول إليها، وطريقة انبثاقها من العلاقات المشخصة في وجهه الحدثي"[1].

يقترب التراث النقدي العربي من مفهوم التناظر في انفتاح الدلالة، وتحديد التأويل، ووجود معطيات نصية تحدد المعنى، وعَدّ النص مركزًا لكل تأويل. ويبتعد من مفهوم التدلال بوصفه تأويلات لا نهاية، لا تعترف بمرجعية النص، ولا تسعى إلى الوصول إلى معنى يستقر عنده التأويل. وهذا ما يرفضه المبدأ العام للتراث النقدي العربي.

2. التأويل بين النص والقارئ:

2.1. قصديات القراءة:

يتعدد التأويل تبعًا لتعدد مشاربه وغاياته، والقصدية التي يبحث عنها، وعلى مدار تاريخه الطويل، فقد توزع التأويل بين القصديات الثلاثة المتعارف عليها: قصدية المؤلف، وقصدية النص، وقصدية القارئ. إن التأويل الباحث عن المعنى الإيحائي يتوزع تبعًا لذلك بين هذه القصديات. وإذا كان المعنى الإيحائي هو القصد وهو المعنى النهائي، فهل هو قصد المؤلف، أم قصد النص، أم قصد القارئ؟

من المتفق عليه – أولًا – أن المتلقي أو القارئ هو من توجه إليه النصوص، وهو المَعْني باستخراج المعنى الإيحائي وغيره من المعاني. ولكن يبقى السؤال قائمًا، بل تزداد المسألة غموضًا، فهل يستخرج القارئ المعنى الإيحائي (قصد المؤلف)، أم لا دخل له بقصد المؤلف؛ لأنه من الصعب تخمينه، أو أنه لا يهمه ذلك، ولكنه يستخرج

---

[1] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، ص27.

معنى قَصَدَهُ النص بمعطياته النصية ووحداته الدلالية، أم أنه يستبعد من حسبانه قصد النص، لعدم وجود معنى ثابت صحيح، فهو يستخرج معنى يخمنه هو، ويجعل من النص فرضية قرائية، أو وسيلة تصديقية وتبريرية؟

كُلُّ ذلك راجع إلى ما للنصوص الإبداعية من مَزِيَّة يشترك في إنتاجها المبدع والمتلقي واللغة، «ولهذا السبب، فإن لتلقي النصوص الإبداعية وضعًا خاصًا. فما يبحث عنه القارئ في هذه النصوص ليس معنى جاهزًا مستقلًا بذاته، فـ(الحقيقة) لا توجد بشكل مطلق في النص الغُفْل».[1] فالنص لا يقول الحقيقة ما لم يُمارس عليه فعل (الأدلجة) القبلية والبعدية، وهو فعل إنتاج وتأويل يعطي النص إمكانية امتلاك الفكر والعالم. ولا يكون ذلك إلا في النصوص الإبداعية المبنية على تكثيف المعنى الذي يدفع القارئ إلى متاهات التأويلات المتعددة، فتُشَعِّبُه بين قصديات التأويل الثلاث.

2.2. التراث النقدي العربي: بين المؤلف والنص:

شاع في التراث العربي تعظيم الغرض، وتقديس المؤلف، فالمعنى ملك للمبدع وحده، فهو صاحبه وقاصده. والقارئ أو المتلقي عندهم لا يبحث إلا عن قصد المبدع، ولذلك يكثرون من قولهم: (أراد الشاعر كذا، وقصد كذا، والشاعر لم يرد هذا المعنى) وغير ذلك من العبارات المنتشرة في كتب التراث، والتي تدل على تعظيم لمؤلف النص وقصده.

ولكن هذا الحكم ليس حكمًا عامًا على كل التراث العربي؛ ليدخل التراث النقدي فيه، فهو بالنسبة إلى هذا الأخير ليس حكمًا صادقًا، فإنه لا يثبت عند التحقيق والتدقيق. إن تعظيم المؤلف وتقديس قصده هو حكم عام بالفعل في الأوساط الشعرية والأدبية والثقافية غير المتخصصة في النقد. وأكثر ما انتشر في شروحات الدواوين

[1] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ25.

الشعرية، والكتب الأدبية العامة. والحقيقة أنه تسرب إلى بعض كتب النقد العربي القديم، ولكنه لا يعد حكمًا عامًا، أو ظاهرة نقدية، بل عكس ذلك هو الصحيح.

لم يعترف النقاد العرب القدماء بقصدية المؤلف، بل أزاحوها لتحل محلها قصدية النص. فالآمدي يرد على أنصار أبي تمام وقد اتهموه بأنه لم يفهم قصد شاعرهم بقوله: «ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على ما توجبه معاني ألفاظه».[1] وهي عبارة تشير إلى أن القارئ لا يتعامل مع قصد المؤلف ونيته، بل مع نصه، وما توجبه معطيات (ألفاظ) ذلك النص.

إن النقد العربي القديم يقدم قصدية النص على قصدية المؤلف، والقارئ إنما يستمد تأويلاته من النص لا من مؤلفه، بل إن بعض المعاني ربما خطرت ببال المؤلف وربما لم تخطر له على بال. والبغدادي عندما عرض لتوجيهات ابن رشيق لبيت امرئ القيس: (الطويل)[2]

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقبِـلٍ مُـدبِرٍ مَعـاً   كَجُلمـودِ صَـخرٍ حَطَّـهُ السَـيلُ مِـن عَـلِ

وزاد عليها توجيهات أخرى، علق على ذلك قائلًا: «هذا ولم تخطر هذه المعاني بخاطر الشاعر في وقت العمل وإنما الكلام إذا كان قويا من مثل هذا الفحل احتمل لقوته وجوها من التأويل بحسب ما تحتمل ألفاظه وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه».[3] فالنص هو المسيطر، وقصديته هي المُقَدَّمَة، وقوته هي التي تولد التأويلات، وتنتج المعاني، بشرط وجود قارئ قادر ومتمكن، وهو ما أشار إليه بقوله: (وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه). ولكن قوى القراء متوقفة على قوة النص؛ لأنها الأساس الذي تستند إليه تأويلات، ولولا قوة النص لما وسعهم الكلام فيه.

---

[1] الآمدي، الموازنة، مصدر سابق، 1/ 179.

[2] الكندي (امرؤ القيس بن حجر)، ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبدالشافي، دار الكتب العلمية - بيروت، ط 5، 2004م. صـ119.

[3] البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، مصدر سابق، 3/ 160.

إنَّ قصدية النص نابعة من معطياته الدلالية، في علاقاتها النصية الداخلية، أو في سياقاتها الخارجية. فالآمدي وهو الذي يقدم النص ومعناه بتأويل الألفاظ عن طريق ربط الألفاظ بخلفياتها اللسانية والثقافية. ففي بيت أبي تمام الآتي: (البسيط)[1]

تِسعونَ ألفاً كآسادِ الشَرى نَضِجَت جُلودُهُم قَبلَ نُضجِ التينِ وَالعِنَبِ

فهو يؤول نضج التين والعنب في البيت بخبر الكهنة مع المعتصم عندما نصحوه بأن لا يغزو عمورية؛ لأن التين والعنب لم ينضج، وذلك فأل سيء عندهم. «وعاب هذا البيت أبو العباس عبد الله بن المعتز في رسالته، وقال: قد سبق الناس إلى عيب هذا البيت قبلي، وهو من خسيس الكلام، فقال أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: ولهذا البيت خبر لو انتهى إلى أبي العباس لما عابه»[2].

أعطى التراث النقدي العربي القارئ دورًا مهمًا في عملية الفهم والتأويل، فهو الذي يقوم باستخراج معنى النص، وتحديد قصديته. إلا أن سلطة القارئ مقيدة بسلطة النص. فالنص بعلاماته النصية، وعلاقاته الدلالية هو الذي يحدد المعنى، فهو مرتكز عملية التأويل، ومرجع تخمينات القراء. والمعنى الإيحائي هو ما يقوله النص، فهو الحاضر أمام القارئ. فلا يمكن أن تُنسبَ قصديةٌ ما إلى النص لأن المؤلف قصدها، ما لم يقلها النص بمعطياته النصية، ولا يمكن أن يخمن القارئ معنى أو يعطي قصدًا، ما لم يكن نابعًا من النص. وعلى ذلك؛ فالمعنى الإيحائي والنهائي هو قصد المؤلف الذي يقوله النص بمعطياته الدلالية.

[1] التبريزي (يحيى بن علي)، شرح ديوان أبي تمام، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي – بيروت، ط 2، 1994م. 1/ 47.

[2] ابن المستوفى (المبارك بن احمد بن المبارك الأربلي)، النظام في شرح ديوان المتنبي وأبي تمام، خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 2005م. 2/ 64.

2.3. السيميائيات: بين النص والقارئ:

تجاوزت السيميائيات – مثلها مثل المناهج البنيوية وما بعد البنيوية – المؤلف، بعد إعلان (رولان بارت) موته، في مقالته الشهيرة عن (موت المؤلف)، مؤكدًا أن الكتابة «ترسم مجالًا لا أصل له، أو قل لا أصل له غير اللغة ذاتها، أعني ذلك الشيء الذي ما ينفك يضع الأصل موضع السؤال».[1] فقد حكمت مناهج البنيوية بموت المؤلف، لتضع النص مكانه. ثم جاءت مناهج ما بعد البنيوية لتضع القارئ مكان النص، وأعطت للقارئ دورًا بارزًا في عملية فهم المعنى.

وكانت السيميائيات من ضمن النظريات التي عرفت جدلية القارئ والنص. «والجدير بالملاحظة أن قصدية الكاتب الفعلي قد تم تجاهلها كليا ضمن جدلية قصدية القارئ وقصدية النص».[2] وإن كان المؤلف قد عاد في نظريات ما بعد البنيوية، وإن بشكل آخر ويسير، كاقتراح (إيكو) مبدأ المؤلف النموذجي.

إنَّ هذه الجدلية (النص والقارئ)، قد أدخلت العملية التأويلية في متاهة القصديات، ففي ضوء هذه الجدلية «يمكن للمرء أن يسأل هل كان ما تم اكتشافه هو ما يقوله النص بفضل ترابطه النصي وبفضل نظام دلالي أساسي أولي، أم أن ما اكتشفه المخاطبون في النص يرجع إلى نظمهم الخاصة بالتوقع».[3]

وقد أعطت بعض السيميائيات دورًا مركزيًا للقارئ، وجعلته هو المسؤول عن فعل التأويل. وجعلت المعنى نصًا مفترضًا، والنص فرضية. وهذا التصور يعد تصورًا أساسيًا في السيميائيات فهي «تفترض – وبصورة مسبقة- الدور الحقيقي الذي يعهد إلى القارئ بوصفه المسؤول عن فعل التأويل، وبالتالي انخراطه في تحيين النص. لذا فإن الفرضية السالفة ليست جديدة، ففي سيميائيات (بورس) ما يؤكد وجود هذه الفرضية

---

[1] بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، صـ85.

[2] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ79.

[3] إيكو، التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، صـ81.

خاصة تصوره المنسجم والمتكامل لمفهوم السميوزيس اللامتناهية وغنى نظرية المؤولات».[1] لكن إعطاء القارئ هذا الدور يشير إلى انفلات التأويل، وانعدام النص، وعدم استقرار المعنى.

إن تأويلًا كهذا ينقل النصوص إلى مستقبل ضبابي، بل إنه يقضي على العملية الإبداعية برمتها. «وينتج عن ذلك أن مشكلة تَمَلُّكِ معنى النص تصبح أمرًا لا يقل مفارقة عن التأليف. فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها. إذ تبدأ التأويلية حيث ينتهي الحوار».[2] إلا أن هذه المشكلة لا تعني عند (ريكور) سوى الاستقلال الدلالي للنص. فهو يرى أن إعطاء القارئ مركزية التأويل يُعدد التأويلات؛ لتعدد القراء، وهو ما يعني استقلال النص. «ومن طبيعة معنى النص أن ينفتح على عدد لا حصر له من القراء، وبالتالي من التأويلات. وإمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص».[3]

يحاول (إيكو) الإبقاء على الاتصال الجدلي بين قصدية العمل (النص)، وقصدية القارئ، ولكنه يرى أن المشكلة في تحديد المقصود بـ(قصدية النص)، خاصة وأن ذلك القصد لا يكشفه سطح النص، ولكنه يظل متخفيًا في عمقه.[4] وذلك يعني أن النص لا يعطي المعنى بنفسه، بل لا بد من وجود دور القارئ، والذي يتجلى عن طريق التخمينات حول قصد النص.

ووفقًا لهذا فإنه لا يمكن اختصار العملية التأويلية في التعرف على قصد النص، بل إن الأمر يتجاوز ذلك. «وهو ما يعني – بعبارة أخرى – أن هناك قصدية أخرى لا تخلق المعنى ولا تبتدعه، ولكنها تعمل على تحيين كل احتمالات النص الدلالية».[5]

---

[1] برمي، السميوزيس والتأويل، وإنتاج المعنى، مرجع سابق، صـ176.

[2] ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، صـ64.

[3] ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، صـ64.

[4] ينظر: إيكو، التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، صـ81.

[5] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ33.

إن الأمر يتعلق بقصدية القارئ، وفهمه للنص، خاصة وأن قصد النص يتصف بالغموض والعمق، مما يؤدي إلى تأويلات وتخمينات متعددة، وإن كان ذلك سيؤدي إلى الإفراط في الفهم، «والإفراط في الفهم سيعد بمثابة إفراط في التأويل»[1]، وضياعًا للنص ومعناه.

أمام هذه الجدلية المعقدة (جدلية النص والقارئ) تتوزع القراءات السيميائية بين قصدية القارئ مقدمةً على كل قصدية، وبين قصدية النص باعتباره مركز التأويل. «نحن أمام تصورين مختلفين لتقدير معاني النص وامتداداتها الممكنة. فقصدية القارئ قد تتسع لتدمر في طريقها كل شيء بما في ذلك قصدية النص، حينها لا يقوم النشاط التأويلي سوى بإدراج النص من جديد ضمن (فوضى) الموسوعة الثقافية الشاملة حيث كل شيء يحيل على شبيهه أو نقيضه، كما هو حال بعض التيارات التي لم تر فائدة من البحث عن معنى لا يمكن أن تبوح به لغة مخاتلة بطبيعتها. وقد تضيق هذه القصدية لكي تبنى احتمالات القراءة ضمن معطيات النص لا خارجها، أي ضمن السيرورات التي يمكن توليدها من خلال فرضيات متتالية للقراءة».[2]

إن الحالة الثانية هي حالة تأويلية وفق غايات نفعية في تصور (بورس)، فهي وإن أعطت القارئ دورًا في التأويل إلا إنها لا تلتفت إلا إلى التخمينات أو الخاتات التأويلية التي يقبلها النص، وتجيزها معطياته الدلالية. «وبناء عليه، فإن النص ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل».[3] والنص يغدو بذلك مقياسًا للتأويلات يجيز ويقبل ما يتوافق مع معطياته الدلالية، ويرفض ما لا يتوافق معها.

يمكن القول – أيضًا – إن قصدية المؤلف هي قصدية النص، وأنهما شيء واحد، ويمكن المزج بينهما باعتبار أن النص جزء من ذات المبدع، فالنص يعبر بكل

---

[1] إيكو، التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، صـ144.

[2] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ34.

[3] إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، صـ78.

أجزائه عن فكر المبدع وذاته. وهذا لا يعني عدم استقلالية النص، بل «يعني بصريح العبارة أن النص مكتف بذاته، وأن دلالاته في بطنه، وبإمكان المؤلف أن يستحوذ على اللسان وأن يستعمله بشكل واعٍ من بداية النص إلى نهايته وفق غاية دلالية مرسومة بدقة ويمكن استعادتها بالدقة نفسها من خلال تحليل علمي دقيق لا يلتفت إلا للأساسي الذي هو المقصود في النص وفي نفس قائله على السواء».[1] وبالتالي فإن التعرف على قصدية النص يعني التعرف على قصدية المؤلف.

إلا إن إدراج قصدية المؤلف ضمن قصدية النص تحدث جدلًا بالنسبة للسيميائيات التي تصدق على أي تأويل يصدق عليه النص، فلربما كان من بين تلك التأويلات معانٍ لم تخطر على بال المبدع ساعة الإبداع. لذلك لجأ (إيكو) إلى إعطاء النص وظيفة أخرى؛ للخروج من هذا المأزق ومن مأزق آخر متمثل في القراء الذين يأتون بتأويلات مفرطة وغير منضبطة.

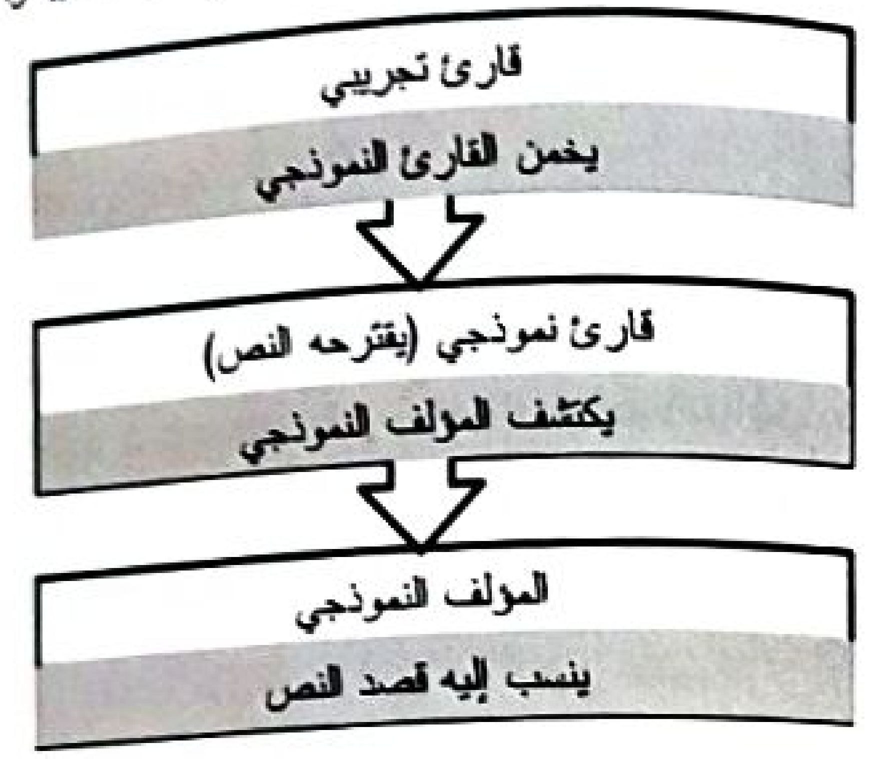
يعطي (إيكو) النص وظيفة إنتاج مؤلفه المثالي (النموذجي)، وقارئه المثالي (النموذجي). ويكون دور القارئ العادي، أو التجريبي - كما يسميه (إيكو) - هو القيام بتخمينات حول نوعية القارئ النموذجي المفترض من قبل النص، لأن وظيفة النص هي إنتاج هذا القارئ النموذجي، الذي يقوم باكتشاف مؤلف نموذجي - ليس هو المؤلف الحقيقي - يتوافق مع قصد النص.[2]

---

[1] بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال، مرجع سابق، صـ32.

[2] إيكو، التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، صـ82.

الشكل الآتي يمكن أن يوضح لنا عملية النمذجة التي يقترحها (إيكو):



الشكل 33 القراءة النموذجية عند إيكو

إنّ ذلك يتطلب تفاعلًا بين القارئ بكل معارفه وبين النص لإنتاج القارئ والمؤلف النموذجيين. ومن «خلال ذلك التفاعل المعقد بين معرفتي والمعرفة التي اعزوها إلى المؤلف غير المعروف. فإني لا أقوم بتخمين مقاصد المؤلف وإنما قصد النص، أو قصد ذلك المؤلف النموذجي الذي أقدر على تمييزه على أساس الاستراتيجية النصية».[1] والاستراتيجية النصية هي استراتيجية سيميائية، والتعرف عليها هو التعرف على قصد النص.

تتوزع السيميائيات الحديثة بين قصدية النص، وقصدية القارئ، فبينما تجعل بعض السيميائيات من القارئ مرتكز العملية التأويلية، تقيده بعضها الأخر بمحددات نصية. وهذه الأخيرة تلتقي مع التراث النقدي العربي في النظرة نفسها إلى القصدية.

[1] إيكو، التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، صـ88.

وإن كانت السيميائيات الحديثة أبعدت المؤلف عن النص بشكل كامل، فلم يعد له أي تأثير أو ظهور، ولا ينسب إليه قصد النص إلا عبر تمظهرات أخرى، كالذي سماه (إيكو) المؤلف النموذجي.

3. في آليات الإنتاج والتلقي:

3.1. من المجاز إلى الرمز:

اعتمد التراث النقدي العربي في إنتاج المعنى الإيحائي على المجاز، وخاصة منه المجاز الاستعاري، ولم يعرف الرمز بوصفه استراتيجية لإنتاج المعنى كما هو عليه اليوم. فقد دارات أغلب نقاشات النقاد العرب القدماء حول بلاغة المجاز، فكان المجاز هو الأداة الغالبة عندهم. وباختصار فإن النقد التراثي العربي يمكن وصفه بأنه يقوم على البلاغة المجازية أو الاستعارية.

وبتجاوز الخلاف حول هل عرف الأدب العربي القديم الرمز أم لا؟ فإن النقد العربي القديم لم يعرف هذا المفهوم كما هو عليه اليوم، بوصفه آلية لإنتاج المعنى. ويُستثنى من هذا بعض الإشارات إلى مصطلح الرمز مع ملاحظة الفرق في المفهوم.

فابن رشيق يجعل الرمز من أنواع أو أدوات الإشارة التي تقابل مفهوم المعنى الإيحائي، ويعرفه بقوله: «وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة».[1] وإن كان ابن رشيق قد عده من آليات المعنى الإيحائي أو الإشارة كما يسميه، فإن ابن أبي الأصبع المصري قد ضيق مفهوم المعنى الإيحائي أو الوحي كما يسميه؛ لذلك أخرج منه الرمز وجعله قسمًا مستقلًا من أقسام المعنى، وفرق بينه وبين الوحي. قال تحت باب الرمز والإيماء «هذا الباب فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه، مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه فيرمز له في ضمنه رمزًا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه في كلامه».[2] هاتان الإشارتان إلى مفهوم

[1] القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 1/ 306

[2] المصري، بديع القرآن، مصدر سابق، 2/ .321

الرمز لا تقدمان صورة واضحة لهذا المفهوم، كما أن ما ذكرناه بعيد عن مفهوم الرمز بوصفه استراتيجية إبداع، تهيمن على كل الإبداع الأدبي، حتى غدا الأدب يأخذ شعريته من الرمز، وغدا الرمز يعرف بوصفه ميزة الأدب.

أما في السيميائيات فإن الرمز مكون أساسي في إنتاج المعنى وتأويله، حتى إن بعض الباحثين ينظر إلى السيميائية باعتبارها نظرية في الرمز. والحقيقة أن الفضاء الرمزي هو فضاء سيميائي، فهو من الفضاءات المشفرة التي تهتم بها السيميائية وتقدسها.

ومفهوم الرمز في الدرس الحديث مبني على «انطوائه على معنى مزدوج»[1]، فهو يحمل دلالتين، دلالة الظاهر (دلالة اللفظ المعجمية)، ودلالة العمق المقصودة، أو دلالة ما يرمز إليه ذلك اللفظ أو النص. فدلالة الرمز مبنية بناء خاصًا «بحيث لا نرى منها إلا الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الأولية، بحيث تكون هذه الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض المعنى»[2] أو المعنى الإيحائي، فالدلالة الأولية هي التي تقودنا إلى الدلالة الثانوية أو دلالة الرمز.

والمجاز يختلف عن الرمز، فكل منهما يشكل آلية مستقلة لإنتاج المعنى. فالاستعارة – وهي أقرب أنواع المجاز من الرمز – تختلف عن الرمز من ناحيتين: «فالاستعارة لا يمكن أن تؤوّل حرفيًا. فهي بعبارة ماصدقية (حتى بالنسبة إلى عالم ممكن) لا تقول أبدًا الصدق، أي أنها لا تقول أبدًا شيئًا يمكن المتلقي أن يقبله بكل اطمئنان على أنه حرفيًا صادق (...) ويختلف الأمر بخصوص الصيغة الرمزية، فحتى المتلقي بليد الذهن الذي لا يدرك أنها صيغة رمزية يمكن أن يقرِّر أن ما قيل – ولو بمعناه الحرفي – لا يعطل التماسك الدلالي، وفي أسوأ الأحوال لن يفهم المتلقي بليد

---

[1] ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، صـ84.
[2] ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، صـ97.

الذهن لماذا أضاع الراوي كل ذلك الوقت في قول شيء لا فائدة من ورائه. ويمكن حتى لمتلق نبيه أن يتجاهل وجود استراتيجية رمزية».[1]

فالاستعارة عمل مجازي (ادّعاء وتفاعل) يدركه المتلقي سواء استطاع فهمه أم لا. بينما الرمز إحلال تام حتى لا يكاد يبين للمتلقي وجودُه. والاختلاف الآخر يتمثل في أن الاستعارة إبداع متجدد ومتحرر ينكرها المبدع. أما الرمز فهو اصطلاح متعارف عليه، إنه علامة تعليلية غير اعتباطية، فالرموز بذلك مقيدة باصطلاحات كونية. وهذه الخاصية يمكن أن «تختصر اختلاف الرمز عن الاستعارة. فالاستعارة ابتكار خطابي متحرر، والرمز مقيد بالكون».[2]

فهناك فرق بين الاستعارة أو المجاز بشكل عام، والرمز. وقد عرف التراث النقدي العربي المجاز بوصفه استراتيجية إنتاج وتأويل، بعكس الرمز، فهم وإن كانوا عرفوه إلا أنه لم يحظ باهتمامهم، كما لم يقدموا توصيفًا واضحًا له، ولم يشكل عندهم آلية لإنتاج المعنى وتأويله. أما في السيميائيات الحديثة فإن الرمز يُعدُّ آلية أساسية في إنتاج المعنى الإيحائي. فهو الأداة الأكثر ملاءمة لإخفاء المعنى.

3.2. من النص إلى المتعاليات النصية والفضاء النصي:

المتعاليات النصية هي مصطلح (جيرار جينيت)، وتعني كل ما يحيط بالنص أو يتداخل معه، أو هي كل ما يجعل نصًا ما يتداخل أو يتعالق مع نصوص أخرى داخلية أو خارجية. «والتي تحدد في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميناص، النص اللاحق، النص الجامع».[3] والمتعاليات النصية والفضاء النصي أدوات لإنتاج المعنى وتأويله في السيميائيات الحديثة إلى جانب بنى النص وعلاماته.

---

[3] إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، صـ383.

[1] ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، صـ106

[2] بلعابد (عبد الحق)، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف – الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت، 2008م. صـ26. وينظر: جينيت (جيرار)، طروس

فقد اهتمت السيميائيات الحديثة بتعالق النص مع النصوص الأخرى، وبالإطار المحيط به، والفضاء الكتابي الموجود فيه؛ وذلك لما لهذه الأشياء من دور مركزي في تأويل النصوص وفهمها، وإنتاج المعاني بشكل عام والمعنى الإيحائي بشكل خاص. إن المعنى الإيحائي في السيميائيات ليس نتاج النص وحده، بل هو نتاج النص وتعالقاته وتداخلاته مع النصوص اللغوية والثقافية الأخرى، السابقة عليه والمعاصرة له، وهو نتاج كل ما يحيط بالنص من نصوص موازية، أو تشكيلات كتابية أو طباعية.

أما في التراث النقدي العربي فإن المعنى الإيحائي هو حصيلة النص، والنص وحده، فلم يعرف النقد العربي القديم ما يسمى اليوم بـ(التناص) أو (النص الموازي) أو (الفضاء النصي) والذي تعد عناصره أساسًا في إنتاج المعنى إلى جانب النص. وإن كان العرب قد عرفوا بعض التفاعلات النصية، وتداخل النصوص والمعاني، وهجرة المعاني والألفاظ، ونظم النثر ونثر الشعر. وهذه تفاعلات نصية تدخل تحت المتعاليات النصية، إلا أنه لا يشكل نظرية في التراث، ولا يدل على معرفة تامة أو حتى موضوعية لها. فنظرة هذا التراث إلى هذه التفاعلات النصية كانت سلبية في مجملها، ولا تشكل آلية إنتاج وتأويل عندهم، ولا تقوم على أسس متينة، بل على آراء متفرقة، مبنية على الحكم القيمي، والأذواق والأهواء، وكان يشوبها التعصبات في معظمها باتهام شاعر ما بالسرقة، وتبرئة الآخر. كما لم يعرف النقاد العرب القدماء التناص أو النص الموازي، والفضاء النصي؛ لعدم توفر عناصرهما في الأدب في زمانهم.

3.2.1. من النص إلى التناص:

التناص في الدراسات النقدية الحديثة يعني أن كل نص هو امتصاص لنصوص أخرى[1]. أو هو عبارة عن «تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث

الأدب على الأدب، (ضمن كتاب: دراسات النص والتناصية)، مرجع سابق، صـ125 إلى صـ130.

[1] كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، صـ79.

بكيفيات مختلفة».[1] وهذا التعالق هو تفاعل وتداخل بين نص حاضر أو مركز وبين نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له، يغدو به النص عبارة عن «فسيفساء من نصوص أخر ادمجت فيه بتقنيات مختلفة».[2] إنه مجموعة من الاقتباسات أو الاستشهادات الواعية وغير الواعية، بل هو مجرد أصداء لنصوص أخرى، كما يقول (بارت): «إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء».[3] فنظرية التناص تقوم على أن كل نص يتقاطع ويتعالق مع نصوص أخرى عبر آليات التناص المختلفة، كالامتصاص والتطريس، والاجترار، والتمطيط، والنفي الكلي أو الموازي أو الجزئي.

ولد التناص، وأصبح مصطلحًا متداولًا على يد (كريستيفا) من خلال أبحاثها السيميائية، والتي رأت في النص «ممارسة دالة»[4]، ما يعني تفاعلًا نصيًا يفترض وجود نصوص سابقة متداخلة ومتعالقة مع النص. إن مصطلح التناص مصطلحٌ سيميائيٌ، فـ(كريستيفا) ترى أن السيميائيات تتخذ ممارسات سيميائية عديدة تعدها عبر لسانية؛ وعلى ذلك، فالنص يجب أن يحدد وفقًا لهذه الاستراتيجية السيميائية بوصفه تفاعلًا نصيًا، أو أنه «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية»[5] تقوم على تعالق النصوص وتداخلها، ورحيلها إلى النص وامتصاصه لها.

وقد اتخذت السيميائيات التناص مدخلًا تأويليًا، وآلية قرائية؛ فبما أن النص إنتاجية تناصية، فإن السيرورة الدلالية للنص - بوصفه علامة - مرتبطة بتلك النصوص التي أنتجت ضمنها. إننا «نسلم مع (ميشيل إريفي) أن مفهوم التفاعل

---

[2] مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، صـ121.

[3] مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، صـ121

[1] بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، صـ63.

[2] كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، صـ21.

[3] كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، صـ21.

النصي يعين على حلّ قضايا السيميائية الكبرى في ظل تصور خاص بالنص كنظام من العلائق القائمة بين مستويات التأشير والإيحاء».(1) فالسيميائيات تتخذ التناص وسيلة للولوج إلى بنية النص العميقة، وتفكيك شفراتها، وتلمس المعاني الإيحائية التي تخفيها. فالقارئ لا يقرأ نصوصًا غُفلًا مبتورة، ولكنه يقرأ النص في موسوعته الثقافية، وجذوره التاريخية، فهو يقرأ نصوصًا غائبة في البنية السطحية للنص الحدث، حاضرة في بنيته العميقة.

إن السيميائية الحديثة لا ترى في النص إلا تناصًا، فالنص عبارة عن مجموعة من النصوص التي استطاع امتصاصها، وإخفاءها في خلفيته. والمقدمة الأولى لأي دراسة سيميائية هي «إن القصيدة إنما هي نص لا ينفصل عن نصوصٍ أخرى».(2) والتحليل السيميائي يبحث في خلفية النص وتداخلاته وتفاعلاته، والتي يرتبط بها المعنى الإيحائي أكثر من ارتباطه بالبنية السطحية الحاضرة.

وعلى ذلك، فإن التناص آلية سيميائية فاعلة، تنسجم مع ما تطرحه السيميائيات من انفتاح الدلالة والتأويل. فالنص إنتاج وسيرورة تفاعلية قابلة للتأويلات، وكلما تعمق القارئ في تفاعلات النص وخلفيته التناصية، ظهرت له خانات تأويلية جديدة. وإذا كانت «التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه»(3)، فإنّ هذا لا يعني كون النص مجموعة من الاقتباسات أو الاستشهادات الخفية التي لا يجمعها جامع، أو يربطها رابط، بل إنها تُعدُّ إيحاءات تدور حول فكرة النص المركز أو الحاضر.

---

[4] الأحمد (نهلة فيصل)، التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 2010م. صـ77.

[1] إبراهيم (السيد)، الرمز والفن مدخل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافي، مركز الحضارة العربية – القاهرة، ط 2، 2007. صـ12.

[2] بارت (رولان)، نظرية النص، ضمن كتاب: (دراسات في النص والتناصية)، مرجع سابق، صـ38.

إنَّ النصوص الغائبة – في السيميائيات – تشتغل بوصفها سلسلةً من السيرورات الدلالية التي تتسق مع الفكرة التي يريد النص أن يوحي بها. لذلك ربط (اريفي) بين التناص والإيحاء «منتهيًا إلى إمكانية تعويض مفهوم الإيحاء بمفهوم التناص. حيث تتمظهر علاقات إيحائية أخرى».[1] وما دفعه إلى ذلك هو أن النص الحاضر لا يمثل سوى المعنى المباشر، أما المعنى الإيحائي فإنه نتاج إيحاءات النصوص الأخرى التي يتفاعل معها في بنيته العميقة.

وبعكس ما يراه كثيرٌ من النقاد العرب المعاصرين من أن مصطلحات القدماء التي تدور حول السرقة والتضمين والاقتباس، تشكل نظرية في التناص سبق إليها النقد العربي القديم،[2] فإن البحث يرى أن النقد العربي القديم لم يعرف التناص بوصفه نظريةً أو آلية لإنتاج النصوص وتأويلها، كما هو في النقد الحديث. ومع ذلك، فـ«لاشك أن العرب قد عرفوا العلاقات النصية، وأنهم نمطوا هذه العلاقات، وحددوا لها الدرجات والمستويات»،[3] إلا أنها تبقى أقوالًا متناثرة، وضِعتْ تحت ما يُسمى (السرقات الشعرية).

والسرقات الشعرية وإن شكلت منهجًا في دراسة الشعر ونقده، وحازتْ اهتمام كثير من النقاد العرب القدماء[4]، إلا أنها لا يمكن أن تكون مرادفة أو مقابلة للتناص،

---

[3] يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، صـ24.

[1] ينظر: مرتاض (عبد الملك)، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات (محكمة – النادي الأدبي بجدة)، عدد: 1، 1991م، صـ69-93. و عزام، النص الغائب، مرجع سابق، صـ40 وما بعدها. و جهاد (كاظم)، أدونيس منتحلًا، مكتبة مدبولي، ط: 2، 1993. صـ13. و بقشي، التناص في الخطاب البلاغي والنقدي، مرجع سابق، صـ30 وما بعدها. و جمعة (حسين)، المِسبَار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2003. صـ140 وما بعدها.

[2] الأحمد، التفاعل النصي، مرجع سابق، صـ221.

[3] ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، مصدر سابق، صـ219. و القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 2/ 280 وما بعدها. و ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، مصدر سابق، صـ183 وما بعدها. و

وحتى ما دار حولها أو تفرع منها من المصطلحات، فإنه يأخذ حكمها في الأعم الأغلب. والسرقة عندهم باب واسع، مصطلحاتها كثيرة جدًا، «وكلها قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض».[1] وإن كان بعض المصطلحات يأتي في صميم التناص، فإن توظيف النقاد لها، وعدّهم لها أحكامًا قيمية، أخرجها من دائرة التناص بمفهومه الحديث.

فالسرقة وما شاكلها من مصطلحات القدماء لا تساوي التناص، بوصفه آلية إنتاج وتأويل، كما هو في السيميائيات الحديثة، بل إن بينهما فروقًا عديدة يمكن إجمالها في الآتي:

- تعتمد السرقات على المنهج التاريخي التأثري، والسبق الزمني، وعلى مبدأ التفاضل بين السابق واللاحق، والسابق هو الأصل والنموذج، وهو المبدع والأجود، واللاحق هو السارق المذموم؛ لذلك سُلِطَ سيف السرقة على رقبة الشعراء، بل إن الانتقام منهم كان أحد عوامل اهتمام النقاد العرب القدماء بها. أما التناص فإنه يعتمد على المنهج الوظيفي، ولا يهتم كثيرًا بالنص الغائب[2]، ولا بقائله، ولا يرى له فضلًا سوى أنه تفاعل مع النص الحاضر.
- السرقة مذمومة، والتناص ممدوح، «فناقد السرقة يسعى لاستنكار عمل السارق وإدانته، في حين أن ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج».[3] فإذا كان التناص في السيميائيات هو آلية ضرورية لبناء النص وإنتاج المعنى،

ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، 2/ 342 وما بعدها. العلوي، الطراز، مصدر سابق، 3/ 107 وما بعدها. و الآمدي، الموازنة، مصدر سابق، 1/ 58 وما بعدها.

[1] القيرواني، العمدة، مصدر سابق، 2/ 280.

[2] ينظر: بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، مرجع سابق، صـ49.

[3] بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، مرجع سابق، صـ50.

وهي آلية تجعل من النص نصًا أدبيًا بديعًا، فإن النقاد العرب القدماء يرون في السرقة عيبًا ومذمة، ومنقصة وجناية يرتكبها الشاعر، وبذلك حكم عليها القاضي الجرجاني، يقول: «والسَّرَق - أيدك الله - داءٌ قديم، وعيبٌ عتيق، وما زال الشاعر يستعينُ بخاطرِ الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهراً كالتوارد».[1] فمع إقراره أنها مجرد توارد خواطر، إلا أنه يصفها بأنها عيب وداء.

- التناص يتم في اللاوعي أساسًا وإن كان واعيًا بإيحاءاته وتعالقاته، والسرقة تتم في الوعي، وبصورة متعمدة، وعن سبق إصرار وترصد (كما تقول لغة القانون). فالعمليتان مختلفتان «على مستوى القصدية: ففي السرقة تكون العملية القصدية واعية، بينما في التناص تكون لاواعية».[2] فالتناص تفاعل لنص حاضر مع نصوص أخرى بصورة غير مقصودة، والسرقة إغارة على نصوص الآخرين، حتى وإن أخفى سرقته، أو نجا من المذمة بأن زاد على المعنى المسروق وأبدع فيه.
- تقوم السرقة على الموازنة والمفاضلة، وغايتها الحكم القيمي، ورد النصوص إلى أصولها، وبيان فضلها وسبقها. بخلاف التناص الذي لا يقدم نفسه، ولا يمكن أن يعد أصلًا للنص؛ لأن الاقتباسات أو التقاطعات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر والاسم، ولا يمكن ردها إلى أصلها.[3] وتعالقها مع النص هدفه إنتاج المعنى، فالنص يوظف إيحاءاتها لتوصيل المعنى المراد.

وبالعموم فإن مفهوم السرقات وما شاكلها من المفاهيم الأخرى، لا يمكن أن يُطْرح بوصفه آلية إبداعية لإنتاج النصوص، أو يشكل بابًا لقراءتها وتأويلها وفهمها. و«الحقيقة أن مجرد القول إن الممارسات التي تخلق النص هي سرقات فيه ثَجِنٌ وحَرْفٌ

[1] الجرجاني، الوساطة، مصدر سابق، صـ188.

[2] بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، مرجع سابق، صـ50.

[3] ينظر: درس السيميولوجيا، مرجع سابق، صـ63.

لهذه العملية نحو دلالة أخلاقية لا أدبية»[1]. حتى لو برأنا مصطلح السرقات أو غيره من المصطلحات المشاكلة له، وحورناه – في بعض جوانبه – إلى التناص، فلن نستطيع أن نبرئ النقاد العرب القدماء الذين وضعوا بعض الأشكال التي تقترب من التناص تهمًا يضعون بها الشعراء في قفص الاتهام.

وإذا كانت السيميائيات تجعل من التناص آلية أساسية لإنتاج المعنى الإيحائي، وساوتْ في بعض الأحيان بين التناص والإيحاء. فإن التراث النقدي العربي بمصطلحاته الكثيرة التي تدور حول التضمينات والسرقات، لم يجعل منها آلية للبحث عن المعنى بقدر ما جعلها آلية للبحث عن الأصل وتفضيله، واتهام النص ومحاكمته. وهو بحث مرتكز على البنية السطحية للنص غير مُجاوزها إلى بنيته العميقة التي يسكنها المعنى الإيحائي.

3.2.2. **من النص إلى المناص:**

المناص عند (جيرار جينيت) نمطٌ من أنماط المتعاليات النصية، وهو مجموعة الافتتاحات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، والعنوان، وكلمة الناشر، والإشهار، ودار النشر، حتى قائمة المنشورات.[2] فهو بهو النص وعتباته التي تسمح بالدخول إليه؛ وهو نص محيط بالنص الأصلي، أو موازي له، لذلك يطلق عليه النص الموازي أو النص المحيط، ويطلق عليه سعيد يقطين (المناص) أو المناصة، ويعرفها بأنها: «البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصية قد تكون شعرًا أو نثرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سردي أو حوارًا وما شابه».[3] فهي نصوص تصاحب النص الأصلي بقصد تقديمه إلى جمهور استهلاكي لجذبهم ومساعدتهم على الفهم والتأويل.

---

[4] الأحمد، التفاعل النصي، مرجع سابق، صـ224.

[1] ينظر: بلعابد، عتبات ˚جيرار جينيت من النص إلى المناص˚ مرجع سابق، صـ44.

[2] يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، صـ99

ولأن التحليل السيميائي هو في الأساس عملية مطاردة مسننة للمعنى في بنيته العميقة؛ فـ«قد اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان، والإهداء، والرسومات التوضيحية، وافتتاحيات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها (النصوص الموازية)، والتي تقوم عليها بنايات النص. ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلًا في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصًا صادمًا للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص».[1] فقد أولت السيميائيات النصوص الموازية أو العتبات النصية أهميةً كبيرةً، وعدَّتها آليات إجرائية مهمة في مقاربة النص وتأويله، وسبر أغواره، والوصول إلى بنيته العميقة. فالتحليل السيميائي يواجه أول ما يواجه النصوص الموازية، ويتخذ منها مفاتيح يفك بها شفرات النص. بل إن هذه النصوص الموازية ربما تضمنت شفرات نصية لا يمكن الولوج إلى النص ما لم يتم فكها.

تنظر السيميائيات الحديثة إلى النص بوصفه إنتاجية تشترك فيها إلى جانب النص الأصلي المتعاليات النصية[2]، وعلى وجه الخصوص النصوص المحيطة أو الموازية (المناص). والمعنى الإيحائي هو محصلة هذه الإنتاجية، فبنى النص الموازي لا يمكن تجاوزها عند البحث عن المعنى الإيحائي؛ فهي جزء من مكونات بنائه الأساسية. وذلك أن استقلالية النص الموازي عن النص الرئيس استقلالية نسبية؛ فهما يشكلان فضاءً نصيًا عامًا يشتركان في إنتاج معناه الإيحائي، وقصده ومراده. وهو الباب الذي نلج منه

---

[1] منيف (عبد الرحمن)، الباب المفتوح، دار الساقي – بيروت، صـ22. نقلًا عن: بن الدين (بخولة)، عتبات النص الأدبي مقاربة سيميائية، مجلة سمات – المغرب، مج1، عدد: 1، 2013. صـ104.

[2] ينظر: كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، صـ21.

إلى الفضاء الدلالي للنص، وهو كذلك البهو «الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل»[1].

إن شفرات النص الموازي هي التي تكشف غالبًا عن خفايا النص وإشاراته. فهو بوصفه جزءًا من الفضاء الدلالي العام للنص يحمل كل جينات النص الرئيس، ويحمل كل إيحاءاته. ويمكن أن تكمن وظيفته في أنه «يسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالًا لنصوص أخرى».[2] إن النص الموازي يحمل – مثله مثل النص – ظلالًا من المعاني الإيحائية التي تحتويها بنيته العميقة؛ لتشكل مدخلًا ضروريًا وشفرةً نصية للولوج إلى البنية العميقة للنص الرئيس. إنه يشكل عنصرًا أساسيًا في إنتاج المعنى الإيحائي للنص.

ففي حين لم يتطرق التراث النقدي العربي إلى النص الموازي أو المناص، واكتفى بالنص؛ لعدم وجود أي تمظهر للنص الموازي في الأدب العربي القديم، فالمعنى نتاج النص وحده. نجد السيميائيات الحديثة تهتم بالنصوص الموازية، وتجعلها عتبات أو مفاتيح لا بد من قراءتها لإدراك المعنى الإيحائي؛ لكونها جزء أصيل في عملية إنتاجه. إن النص الموازي (المناص) يُعدُّ استراتيجية سيميائية لإنتاج المعاني وتأويلها. وآلية أساسية في إنتاج المعنى الإيحائي وتأويله، ويعد نظامًا سيميائيًا له دلالاته التي تتداخل وتتكامل مع دلالات النص الأصلي، وتقدم مفاتيح لفك شفرات النص، في إطار عملية تأويلية شاملة للنص وما يحيط به، أو يتداخل معه، تؤدي إلى الوصول إلى عمقه؛ لاستنطاقه معناه الإيحائي الذي يخفيه.

3.2.3. من النص إلى الفضاء النصي:

لا يقوم النص الحديث على المكتوب والمنطوق فحسب، ولكنه يقوم على علامات لغوية مكتوبة ومنطوقة، وعلامات غير لغوية صامتة عذراء تشكل فضاءه،

[3] حليفي (شعيب) ، النص الموازي للرواية استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل– قبرص، العدد: 46، 1992، صـ82.

[1] حليفي، النص الموازي للرواية استراتيجية العنوان، مرجع سابق، صـ83.

وتنتج معناه. فالنص صوت وصمت، وسواد وبياض. وإذا كانت العلامات اللغوية المنطوقة تشكل ما يسمى النص، فإن العلامات غير اللغوية تشكل ما يسمى بالفضاء النصي، أو البياض في مقابل السواد المكتوب، أو التَّشَكُّل الكتابي. والفضاء النصي هو أحد الفضاءات الثلاثة للنص الأدبي إلى جانب الفضاء الدلالي، والفضاء المكاني الجغرافي.

الفضاء النصي هو الفضاء الذي يتشكل فيه النص كتابيًا أو طباعيًا؛ لذلك يسمى – أيضًا – بالفضاء الطباعي، أو التشكل الكتابي. ويُعَرَّفُ بأنه «تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية والطباعية للنص».[1] أي أنه الصورة التشكيلية التي يظهر بها النص على الصفحة بعلاماته اللغوية وغير اللغوية، كالرسوم وعلامات الترقيم والفراغات أو البياض. «وعلى العموم فإن الفضاء النصي يُعْنَى بالطريقة التي يتشكل بها النص على الصفحة، وشكل تقطيع أجزائه ومكوناته».[2] فهو فضاء حقيقي ملموس وموجود يتشكل فيه النص بسواده وبياضه، وصوته وصمته، وعلاماته اللغوية وغير اللغوية.

إن الفضاء النصي يتشكل – إذن – من طريقة كتابة النص، وموقعه في الكتاب والصفحة، والرسومات الفنية المرفقة، وطول النص وقصره، وبناء الجمل والتشكيلات الخطية (نسخ، رقعة، مغربي، أندلسي، ...)، وتناسق الخطوط في العناوين والمتن، وطريقة الإخراج.[3] كما يشمل علامات الترقيم، والفراغات أو البياض، وتوزيع الأسطر والكلمات على الصفحة.

---

[1] الماكري (محمد)، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، 1995م. ص5.

[2] زوزو (نصيرة)، الفضاء النصي في 'رواية الأمير' للأعرج واسيني، مجلة المخبر (محكمة – جامعة محمد خيضر – بسكرة – الجزائر)، العدد: 6، 2010. ص64

[3] ينظر: الصالح (خرفي محمد)، سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، ضمن كتاب (الملتقى الوطني الرابع 'السيمياء والنص الأدبي' 15-16 إبريل 2002)، منشورات جامعة بسكرة الجزائر. ص95.

اعتمد الأدب الحداثي على طرائق غير مألوفة في الكتابة وإنتاج المعاني؛ فقد لجأ إلى توزيع إنتاجية المعنى لتشمل كل ما هو موجود على الصفحة من كلام وصمت، وسواد وبياض، وكتابة وامّحاء، لتشكل ما يسمى بالفضاء النصي، والذي يعد آلية من آليات إنتاج المعنى الإيحائي. كما أن قراءة الفضاء النصي تعدُّ آلية تأويلية، يستطيع القارئ من خلالها ومن خلال علاقتها بالنص الوصول إلى المستوى العميق والمعنى الخفي.

ومع ما تحمله التشكيلات الكتابية من دلالات تساعد على فهم النص، فإنها – في الوقت نفسه- «معقدة فعل القراءة، وبناء المسار السيميائي – التأويلي». [1] إلا أنها – مع ذلك – تشكل جمالية للخطاب البصري، فهي تعطي البصر دورًا في استخراج المعنى الإيحائي، ومنح النص معنى ودلالة. [2]

وإذا كان الأدباء الحداثيون قد اتجهوا إلى هذه الطريقة لتشكيل نصوصهم، وإخفاء معانيهم الإيحائية، فإن محلل الخطاب الأدبي «مطالب باستكناه دلالته، وأبعاده؛ لأنه ليس تحصيل حاصل، أو حشوًا يمكن الاستغناء عنه» [3]. ولكنه أصبح جزءًا من دلالة النص، وشريكًا أساسيًا في بنائه وإنتاجه. فلكل عنصر من عناصر الفضاء النصي دلالته التي ينبغي أن تتضافر مع دلالة النص الأصلي، وتُشِفُّ عنها، وتفك شفراتها، وتسندها وتقويها.

ولذلك اهتمت السيميائيات الحديثة بهذه الآلية، ووظفتها في إنتاج دلالات النصوص، وعيًا منها بما لها من دور في هذه المهمة. و«يأتي الاهتمام بالفضاء النصي، بوصفه نوعًا من العلامات السيميائية التي تساعد القارئ على تلمس الدلالات الخفية

---

[1] أحمد (الجودة)، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، ضمن كتاب (الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي 15-16 إبرايل 2002)، منشورات جامعة بسكرة الجزائر. صـ114.

[2] ينظر: الصالح، سيميائية الفضاء النصي، مرجع سابق، صـ95.

[3] الصالح، سيميائية الفضاء النصي، مرجع سابق، صـ95.

في النص».[1] إن قراءة واعيةً للفضاء النصي – بوصفه استراتيجية سيميائية – لنصٍ ما تساعد القارئ على تحيين المعنى الإيحائي لذلك النص، وبعكس ذلك، فإن إغفال قراءة الفضاء النصي، أو الإخفاق في قراءته، قد يؤدي إلى الإخفاق في تلمس ذلك المعنى وإدراكه.

إن تقنية الفضاء النصي لم تكن معروفةً في الأدب العربي القديم؛ لأنها لم تظهر إلا حديثًا مع النص الحداثي؛ لذلك لم يتطرق النقد العربي القديم لها ولم يناقشها. وتنظر السيميائيات الحديثة إلى الفضاء النصي بوصفه آلية أساسية في تلقي النصوص وإنتاجها وتأويلها. ولأن المعنى الإيحائي من أبعد المعاني وأعمقها وأخفاها، فإن السيميائيات ترى في هذه الآلية مفاتيح تساعد على فك شفرات النص؛ لإدراكه. بل إن عناصر الفضاء النصي تعد جزءًا من سيرورةٍ دلالية، يتكامل فيها هذا الجزء مع البنى النصية، والمتعاليات النصية؛ لإنتاج المعنى الإيحائي للنص.

4. فهم المعنى الإيحائي والعالم الممكن:

نظرية العالم الممكن هي نظرية منطقية في الأساس، لكنها أصبحت بعد ذلك دلالية وسيميائية؛ فقد أسهم المناطقة والفلاسفة والسيميائيين واللسانيين في دراستها كل من جهته، ووفق خلفيته. ويمكن القول «إنّ هذه النظرية ثمرة جهود المناطقة في ميدان التحليل الدلالي لمنطق المُوجّهات المختص بدراسة القضايا التي تدخل في تركيبها (الضرورة) أو (الوجوب) و(الإمكان)؛ فقد اشترطوا في (القضية الضرورية) أن تكون صادقة في كل العوالم الممكنة، وفي (القضية الممكنة) أن تكون صادقة في بعض العوالم الممكنة».[2] والنظرية المنطقية الدلالية للعالم الممكن نظرية تبحث في العالم التخيلي الذي يقابل العالم الواقعي.

---

[1] زوزو، الفضاء النصي، مرجع سابق، صـ64.

[2] عبدالرحمن (طه)، تجديد النظر في إشكال السببية عند الغزالي ونظرية العوالم الممكنة، مجلة المناظرة، (مجلة فصلية – الرباط)، العدد: 1، يونيو 1989. صـ25.

وعلى ذلك، فإن هذه النظرية قد نشأت في الحقل الفلسفي لعلم الدلالة المنطقي، واهتم بها فلاسفة كُثر مثل: الفينلندي (هينتكيا) والأمريكي (كريبكه)، «ثم بعد ذلك انتقلت مع (بطوفي) و(فان دايك) و(إيكو) إلى مجال السيمياء لتمدها بوسائل الوصف والمقارنة بين مختلف أوضاع الأشياء المتضمنة في العوالم التي ينشئها القارئ، وبين مختلف أوضاع العوالم السردية».[1] ومع المعارضة التي وجدها توظيف هذه النظرية أو المفهوم في مجال الأدب وقراءة النصوص، فإن (إيكو) يرى «أن مفهومًا للعالم الممكن هو ضروري لكي يصح الكلام على توقعات القارئ».[2] فالقارئ وهو يحاول تأويل النص وفهمه يسعى إلى بناء عالم من خلاله يمكنه الإمساك بالمعنى الصحيح للنص.

لكن بناء تصور لمفهوم (العالم الممكن) في الدراسات النقدية يختلف عن التصورات السابقة لهذا المفهوم الخاصة بالمنطق الجهوي وعلم الدلالة المنطقي - وإن كانت نشأته في الأدب - لذلك يتساءل (إيكو) عن مشروعية «أن نستعير - في إطار سيمياء خاصة بالنصوص الحكائية - تصور (العالم الممكن) من المنطق الجهوي[3] كما أثِرَ في مصادره».[4] لكنَّ نقل هذا المفهوم من المنطق الجهوي وعلم الدلالة المنطقي إلى التطبيق السيميائي يُعدُّ أمرًا صعبًا، فالعالم الممكن في علم الدلالة المنطقي عبارة عن عالم

---

[1] الإدريسي، سيمياء التأويل، مرجع سابق، صـ124.

[2] إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق، صـ161.

[3] المنطق الجهوي هو جزء من أصعب الأجزاء في منطق أرسطو. وهو المنطق القائم على الجهة، والجهة هي إحدى مقولات المنطق الأربع، تعبر عن الحالة التي تربط فيها الرابطة المحمول بالموضوع، أو هي الضرورة التي تربط النتيجة بالمقدمات. وهي لا تتعلق بمضمون الأحكام، بل بقوتها ودرجتها من حيث هي: ممكنة أو ممتنعة، وموجودة أو لاموجودة، وضرورية أو حادثة.
ينظر: بلانشي (روبير)، المنطق وتاريخه من أرسطو حتى راسل، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعة - الجزائر، والمؤسسة الجامعة للدراسات والنشر - بيروت، (ع: م). صـ90-91.

[4] إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع سابق، صـ162.

فارغ. أما في التصور الذي يطرحه (إيكو) في السيمياء النصية، فهو عالم فردي مؤثث وعامر. ومع اعترافه بأنه استعار المفهوم وتصوراته من المنطق الجهوي وعلم الدلالة المنطقي، فإنه يسعى – بعكسهما – إلى بناء (عالم ممكن مليء) في سبيل تأسيس نظرية تفيد منها سيميائية النص الحكائي.[1]

يقدم (إيكو) بناءً على المقدمات النظرية التي سمحت له بنقل المفهوم إلى السيميائية تعريفًا للعالم الممكن «بأنه حالة من الأمور يعبِّر عنها مجموع من القضايا، حيث تكون كل قضية، إما م {ممكنة}، أو لا – م {لا ممكنة}. وعلى هذا، فإن عالمًا مشكلًا من مجموع أفراد موفوري الخاصيات وبما أن بعض هذه الخاصيات أو المحمولات قد تكون أفعالًا، فإن عالمًا ممكنًا قد يُرى بوصفه سياقًا من الأحداث. وبما أن السياق هذا لا يوجد فعلًا، بل هو ممكن بالضبط، فإنه ينبغي أن يتعلق بمواقف قضوية تتم عن امرئ لا ينِي يثبته (السياق)، ويعتقد به، ويحلم به، ويرغب به، ويرتئيه...الخ».[2] فهو حالة من التصور المكتمل أو التام تشكلها أفعال مجموعة من الأفراد، ويعبر عنها بمجموعة من القضايا. ويمكن أن يُعرف العالم الممكن بأنه العالم الذي يُبنى في ذهن القارئ – بناءً على معطياته الموسوعية – وهو يحاول تقديم تصور مكتمل للنص، وفهم صحيح له.

والعالم الممكن يختلف عن العالم الواقعي المتشكل من عناصر واقعية راهنة، فهو مشكل من معطيات موسوعية، وتصورات ذهنية؛ لذلك عدَّهُ (إيكو) بناءً ثقافيًا.[3] إن العالم الذي يبنيه القارئ وهو يتصور المرأة التي تقدمها الاستعارات الغزلية لا يمكن إلا أن يكون عالمًا ممكنًا يختلف عن العالم الواقعي للشخصية المتغزل بها، إنها في الغزل عالم خيالي مثالي كامل، بينما الواقع لا يمكن أن يكون كاملًا.

---

[1] ينظر: إيكو، القارئ في حكاية، مرجع سابق، صـ164.

[2] إيكو، القارئ في حكاية، مرجع سابق، صـ168–169.

[3] ينظر: إيكو، القارئ في حكاية، مرجع سابق، صـ170.

ومع ذلك، فإن العالم الممكن يستعير خاصيات من العالم الواقعي، لأنه لا يمكن أن يكون مستقلًا استقلالًا تامًا عن العالم الواقعي[1]. والحقيقة أن العالم الممكن يستعير من العالم الواقعي بعض الأساسيات والهيئات، وما يضيفه العالم الممكن هو الخاصيات الضرورية لتشكيل نقاط الاختلاف بينهما، وهذه الخاصيات تشمل الصفات والأفعال.

العالم الممكن مرتبط – إذن – بالعالم الواقعي وقوانينه، وهو مَقيسٌ عليها من حيث إمكانية التوافق من عدمه، وصحة توقعات القارئ من عدمها. ويضرب (إيكو) مثلًا على ذلك بقصة ذي النون، فالقارئ القديم وهو يقرأ أن ذا النون ابتلعه الحوت وظل في جوفه أيامًا ثم خرج سالمًا، لا يَعُدُّ ذلك مخالفًا لموسوعته، ولكنه يعدها محتملة الصدق؛ لكونها موافقة لقوانين عالمه الواقعي. مع أنه قد يكون التزام قارئ ما حيال عالم ممكن ما التزامًا إيدلوجيًا.[2] فيكون بناؤه لعالم ممكن وتسليمه به – كما هو وارد في قصة ذي النون – راجع إلى قناعاته ومعتقداته الدينية، وهي جزء من موسوعة القارئ.

والقصد من مما سبق أنه في الوقت الذي لا وجود لهذا المفهوم أو هذه النظرية (العالم الممكن) في التراث النقدي العربي، فإنه يعد في الوقت نفسه أداة سيميائية لإنتاج النصوص وتأويليها. و«يبدو من الصعوبة بمكان أن يباشر المرء في تأسيس ظروف التوقع على حالات من الحكاية دون أن يبني تصورًا سيميائيًا – نصيًا حول العالم الممكن، على أن هذا التصور (...) ينبغي أن يُتّخذ بمثابة أداة سيميائية ويقتضي منا أن ننسب إليه الأخطاء التي يمكن أن يمثلها».[3]

---

[4] ينظر: إيكو، القارئ في حكاية، مرجع سابق، صـ172.

[1] ينظر: إيكو، القارئ في حكاية، مرجع سابق، صـ173- 174.

[2] إيكو، القارئ في حكاية، مرجع سابق، صـ168.

وعلى ذلك، فالعالم الممكن استراتيجية سيميائية لإنتاج المعاني وتلقيها، عن طريق القيام بتصورات معينة لعالم يقابل العالم الواقعي، ويختلف عنه. فهو عالم يخلقه النص لا الواقع، لذلك فهو ممكن ومحتمل ومتخيل. إنه عالم يبنى في موسوعية القارئ وذهنه. والمعنى الإيحائي هو أكثر المعاني حاجةً إلى هذه النظرية (نظرية العالم الممكن)؛ فهو معنى يبنى في المستوى العميق للنص، فهو أبعد من الواقعية والمباشرة، ويحتاج في إنتاجه وتلقيه إلى تصورٍ لعالم موسوعي أو ذهني ممكن، وذلك أدعى للقدرة على إنتاجه، وأدعى لفهمه الفهم الصحيح.

الخاتمة

سعت هذه الدراسة لإماطة اللثام عن مفهوم الإيحاء أو المعنى الإيحائي الذي كثر استخدامه، وقل إدراك كنهه. وقد قدمتُ في هذه الدراسة عرضًا للمصطلح وما يحيط به، وتاريخه ونشأته، وعرَّفته وحَدَّدته، ثم عرضتُ لتمظهراته في التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة، ووازنتُ بينهما في نظرة كل منهما إلى المعنى الإيحائي وخصائصه، وآليات تأويله وإنتاجه، مبيِّنًا نقاط الاتفاق والاختلاف بينهما. وقد تمخضت هذه الدراسة عن النتائج الآتية:

- المعنى هو الفهم الناتج عن استخدام مجموعة من الخصائص اللغوية في وضعية خطابية معينة، مسنودة بقصدية معينة. والمعنى يختلف عن الدلالة؛ لأن الدلالة تعني الإفهام أو الاستدلال بأشياء تدل على المعنى، وهي أشياء يفرضها المجتمع اللغوي، كمعنى الكلمة المعجمي، فالدلالة تنتمي إلى اللغة بينما ينتمي المعنى إلى الكلام؛ فالمعنى هو الفهم الناتج عن الاستخدام الفردي للغة (التداولية). والدلالة هي مستوى المعنى قبل الاستخدام في مقام تخاطبي معين. والمعنى هو ما يفهمه المتلقي من استخدام العناصر الدلالية في هذا المقام التخاطبي. والمعنى غير التأويل والتفسير والبيان، وكل واحد من هذه المصطلحات الثلاثة يختلف عن الآخر؛ فالتفسير آلية لشرح المعاني المباشرة، والبيان آلية لفهم ما التبس منها، والتأويل آلية لفهم البنية العميقة للنص عبر آليات منطقية. والمعنى حصيلة ممارسة إحدى هذه الآليات على النص.
- الإيحاء لغةً هو إلقاء المعنى بسرعة وخفاء، وفي الاصطلاح هو الإشارة إلى المعنى عن طريق أصداء العلامات بعد شحنها بطاقات دلالية قائمة على الانفعال العقلي. ومن خلال تتبع تعريفات الإيحاء والمعنى الإيحائي عند العرب والغربيين، قديمًا وحديثًا، والنظر في خصائص هذا النوع من المعاني، توصل البحث إلى تعريف مقترح للمعنى الإيحائي، حيث عرَّفَهُ بأنه الأصداء الانفعالية العقلية

(الانفعال العقلي) للعلامات الشفافة المؤسسة على الانفعال الفكري، التي تلوح في عقل المبدع وعقل المتلقي.

- ينتمي المعنى الإيحائي إلى البنية العميقة للنص، وهو قسم مستقل من أقسام المعنى، ومستوى من مستوياته العمودية، إلى جانب المعنى الأساسي أو المباشر، والمعنى الضمني أو الهامشي، والمعنى الانفعالي.
- المعنى الإيحائي هو مستوى المعنى القادر على صنع ظلال للنص، وهي عبارة عن العوالم التي ترتسم في ذهن المتلقي عند إدراك المعنى، وهي عوالم مطابقة أو مقاربة لتلك التي أراد المبدع رسمها. وترتبط لذة النص بإدراك ظلاله الناتجة عن إدراك معناه الإيحائي.
- عرفتْ الدراساتُ النقدية والأدبية الإيحاء والمعنى الإيحائي، من خلال بحثها في مستويات المعنى، وتعددت تسمياتها وتوصيفاتها له قديمًا وحديثًا.
- للمعنى الإيحائي أدواته وآلياته التي يستخدمها المبدع في إنتاجه، ومنها يلج المتلقي إليه. ومن هذه الآليات: طاقة الصوت الإيحائية، والرمز، والانزياحات المجازية والكنائية، والتفاعل النصي أو المتعاليات النصية، والتقابل، والسخرية، والتلازم الدلالي، وما تكتسبه الكلمات من طاقة شعرية إيحائية خلال مسيرتها التاريخية الدلالية.
- المعنى الإيحائي عنصر رئيسي في النظرية الشعرية الجديدة، وفي كل النظريات النقدية والأدبية المعاصرة؛ فالشعرية لم تُعد مقصورة على الشعر فقط، بل إنها أصبحت صفةً للأعمال الأدبية، شعرًا ونثرًا، وأصبحت خاصية مميزة للأدب الواعي. والمعنى الإيحائي أساس الشعرية الواعية؛ فلا يمكن الحديث – في العصر الحاضر – عن شعرية واعية في العمل الأدبي بدون أن يكون المعنى الإيحائي هو جوهر تلك الشعرية.
- تعتمد نصوص الحداثة وما بعد الحداثة على الانفعال العقلي، بوصفه العنصر الأهم في بناء المعنى داخل النص. والانفعال العقلي هو لب بناء المعنى الإيحائي.

وقد جاءت هذه المرحلة نتيجة للتطور الذي أصاب العالم في كل النواحي، وهو ما يتطلب من المبدع وعيًا تامًا بما يبدع وطريقة توصيله، وهو ما اتجاه إلى المعنى الإيحائي بوصفه ممارسة للمعنى في المستوى الواعي.

- يحتاج المبدع إلى جهد كبير لإنتاج المعنى الإيحائي وحبكه داخل النص، وهو يشمل الإخفاء وتركيب المعاني على بعضها، وعلى المتلقي الحَذِق إدراك هذا المعنى مع بعده وخفائه، وهو ما يعني قيام المتلقي بتفكيك النص، ثم إعادة بنائه بطريقة قريبة من الطريقة التي بناه بها المبدع.

- من خلال التطبيق على نصوص قديمة وحديثة، شعرية وسردية، لُوحِظ أن النصوص العميقة لا تخلو من المعنى الإيحائي، ولكنها تحتاج إلى قراءة عميقة وواعية. وقد أثبت التحليل أن المعنى الإيحائي ليس نتاج جزء واحد من أجزاء النص، بل إن كل جزء من أجزاء النص أو النص الموازي تشترك في عملية إنتاجه. وكل الوحدات الدلالية للنص أو للنصوص الموازية تمتلك معاني إيحائيةً تتضافر فيما بينها؛ لتؤدي المعنى الإيحائي العام للنص بأكمله.

- عرف العرب الإيحاء نظريًا وتطبيقًا؛ فقد ورد الإيحاء في كلامهم بلفظه ومعناه، وأبدعوه في نصوصهم الشعرية والنثرية. وأغرق شعراء الصوفية في المعاني الإيحائية والإشارية، فقد كان هدفهم إخفاء معانيهم القصدية في البنية العميقة، تغطيها المعاني المباشرة في بنية سطحية خادعة وغير مقصودة.

- البحث عن مصطلح الإيحاء في التراث النقدي العربي يتطلب قراءةً شاملةً وعميقةً لهذا التراث، وفحص كلِّ نصوصه؛ فالعرب لم يعرفوا الكتابات المتخصصة والأكاديمية، كما يتطلب دقةً في التعامل مع المصطلحات والمفاهيم، فأغلب مصطلحات النقد العربي الحديث وافدةٌ على النقد العربي.

- تمتلك البنيةُ النصية في التراث النقدي العربي مستويات متعددة من المعنى، فقد تحدث النقاد العرب القدماء عن المعنى ومعنى المعنى، والمعاني الواضحة والمعاني الخفية أو الغامضة، والمعنى المطابق والمعنى اللازم أو اللزومي، والمعاني الصريحة

والمعاني الكنائية، كما عبروا عن هذه القاعدة تطبيقيًا من خلال الشروحات والتأويلات التي مارسوها على النصوص، وقد عرفوا التأويل وقدرته على إظهار المعاني الخفية.

- اهتم التراث النقدي العربي بالمعنى الإيحائي، ومن أهم ملامح هذا الاهتمام كثرة الألفاظ الدالة عليه. وبعض نصوص هذا التراث جعلت المعنى الإيحائي جوهر البلاغة، وقد بدأ هذا الاهتمام من القرن الثاني الهجري.
- ورد المعنى الإيحائي عند النقاد العرب القدماء بتسميات كثيرة، ومصطلحات شتى، وربما توسعوا فأدخلوه مع غيره من المعاني تحت اسم واحد، وربما ضيقوا فأخرجوا أجزاءً منه، أو سموه باسم جزء منه. وبعض النقاد يسميه ببعض صفاته كالخفاء والغموض، واللمحة الدالة. وقد ورد المعنى الإيحائي عندهم باسم (الوحي) و(الدلالة بالإيحاء) منذ القرن الثالث الهجري، وكان هذان المصطلحان هما المسيطران على نقاد القرن الثالث الهجري، ثم أخذتْ الصدارةَ بعد ذلك مصطلحاتُ الإشارة والإيحاء والتلميح.
- تعددتْ تعريفات النقاد العرب القدماء للمعنى الإيحائي، ومن خلال تعريفاتهم لاحظ البحثُ أن المعنى الإيحائي ينتمي عندهم إلى البنية العميقة للنص، وأنه يفهم بالإيحاء والإشارة، فهو نظرة خاطفة، ولمحة دالة. وتعريفاتهم تصفه بالسرعة والغموض والبعد والخفاء والدقة، وأنه يفهم من معنى اللفظ وصداه، وليس من اللفظ نفسه، وهي صفات المعنى الإيحائي الذي حدده البحث. والذي استنبطه البحث من تعريفاتهم أن المعنى الإيحائي عندهم هو أصداء اللفظ التي تفهم من معناه بإشارة خفية ينفعل لأجلها عقل المبدع والمتلقي. وله عندهم خصائص وميزات من أهمها: التكثيف، والتركيب، والغموض، والبعد، والخفاء.
- لبناء المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي آليات وشروط، منها: المجاز وخاصة منه المجاز الاستعاري؛ لما فيه من طاقة إيحائية وتكثيفية. والذكاء والفطنة عندهم شرط لإنتاج هذا المعنى وتأويله، وهي آلية (بناء الحيل) كما يسميها القرطاجنّي.

والدربة – كذلك – شرط لمُنتِجِ هذا المعنى ومُؤَوِّلِهِ. والموسوعية أو خلفية الألفاظ والنصوص آلية لبنائه وفهمه، وهي شرط للبناء والفهم عندما تكون صفة للمبدع والمتلقي. ومن آليات المعنى الإيحائي عندهم اللحن، والتعريض، والاقتضاء والتلازم.

- السيميائيات الحديثة هي إحدى مناهج ما بعد البنيوية، وتُعرف بأنها العلم الذي يدرس العلامات، وقد ولدت مع جهود اللساني السويسري (فرديناند دي سوسير) والفيلسوف الأمريكي (تشالز ساندرس بورس). ثم تطورتْ وتشعبتْ بجهود كثير من العلماء. ودخلتْ الوطن العربي وكان لها روادها منذ ستينات القرن الماضي. وتنبع السيميائيات الحديثة من أصول متشعبة منها اللسانية والمنطقية والتجريبية؛ مما جعلها علمًا متشابكًا مع كثير من العلوم، إلا أنه مستقل بذاته. وتُشكل العلامة الموضوع الرئيس للسيميائيات الحديثة، والعلامة هي ممثل يحيل على موضوع بواسطة مؤول؛ وبذلك فهي تشمل كل المجالات الكونية؛ لأنها تشكل علامات. ويهتم التحليل السيميائي بالبحث عن المعنى وفي كيفية إنتاج الدلالة وتشكلها. وقد تشعبت السيميائية إلى سيميائيات كثيرة؛ لطرقها كثيراً من المجالات، وحَمَل كل منها اسم المجال الذي تدرسه. واتجه اتجاهين عامين: الأول التنظير العام (السيميائيات العامة)، والآخر التنظير الخاص لمجالات معينة والتطبيق عليها.

- ترى السيميائيات الحديثة أن المعنى الإيحائي يتشكل في البعد الثالث للنص. ففي (الفرام/ الفضاء النصي) يوجد المعنى الإيحائي، والفرام مصطلح مأخوذ من العلوم التجريبية (الفيزياء والرياضيات والهندسة وهندسة التصوير)، ومبدأ التحليل فيه مأخوذ من (الهيلوجرام)، والأجسام ثلاثية الأبعاد. وليس غريبًا على مناهج النقد والأدب أن تطبق مبادئ العلوم التطبيقية على الأدب؛ فهذا الأمر معروف في التراث العربي وغيره. وقد أشار كل من (ميشال ريفاتير) و(إيكو) إلى هذا البعد وإن لم يظهر صراحة كما هو في سيميائيات (جيل دولوز) التي رأت فيه العمق

الأصلي للنص الذي تتشكل فيه كل الأبعاد. وللوصول إلى المعنى الإيحائي في البعد الثالث، تتم قراءة النص في البعدين الأول والثاني مع المحافظة على تسلسل الوحدات الدلالية، وفي البعد الثالث يتم التخلص من التتابع والترتيب، ويتم إعادة ترتيب الإيحاءات بجانب بعضها.

- ويتجلى البعد الثالث للمعنى الإيحائي في سيميائية (بورس) في ثلاثيته وثالثانيته، فالثلاثية البورسية تقوم على ثلاثة أركان: ممثل، وموضوع، ومؤول، ومن علاقة هذه الثلاثة مع بعضها تنتج المعاني الضمنية والإيحائية، وموضوع المؤول بالتحديد - غالبًا - هو المعنى الإيحائي؛ بوصفه علاقات ذهنية خفية. والثالثانية هي المقولة الثالثة من المقولات الفانيروسكوبية أو الأساسية للوجود عند (بورس) إلى جانب الأولانية والثانيانية. وهي مقولة الوعي المفكر فيه، وأولى مراتبها الوساطة الذهنية لفكرة غامضة، وهذه الفكرة هي إحساسات عقلية كما نبه على ذلك (جيل دولوز)؛ وبذلك فهي توازي المعنى الإيحائي.

- يتمظهر المعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة بأشكال مختلفة بحسب مصطلحات كل مدرسة أو اتجاه. فهو في سيميائيات (بورس) المؤول النهائي، وهو مؤول يكبح جماح التأويل بعد أن يفتحه المؤول المباشر، ويحركه المؤول الديناميكي، وهو عبارة عن انتقاء لإحدى خانات التأويل التي يوفرها المؤول الديناميكي بعد حصول تطور كافٍ للفكرة في عمق النص. وعبرتْ عنه سيميائيات الثقافة بـ(تضمين التضمين) و(هامش الهامش)، وتعدُّه غاية العملية التأويلية، والمعنى العميق لأي نسق ثقافي. وعبر عنه أصحاب السيميائية الإيحائية بـ(الإيحاء)، وهو ليس الإيحاء الذي يعني الدلالة الهامشية أو الضمنية، ولكنه النسق الباطني للإيحاء كما هو عند (بارت). والمعنى الإيحائي هو المعنى القصدي في السيميائيات التأويلية؛ لأن المعاني الإيحائية هي المقصودة بفعل التأويل الذي يمتد بفعل (الموسوعة)، ويحدده (الطوبيك). وهو أثر المعنى في السيميائيات السردية الذي يتشكل عبر علاقات نصية تتفاعل في المستوى العميق للنص.

- يعتمد المعنى الإيحائي في السيميائيات الحديثة على مجموعة من الاستراتيجيات والآليات في إنتاجه وتأويله. ويعدُّ (السميوزيس) استراتيجية السيميائية الأولى التي تعبر عن انفتاح التأويل وسيرورة الدلالة. والموسوعة مسلمة واستراتيجية سيميائية يتم داخلها إنتاج المعنى الإيحائي وتأويله؛ بوصفها خلفية معرفية للمبدع والنص والمتلقي. وتأتي الاستعارات في أعلى هرم آليات الإنتاج والتأويل عند السيميائيين؛ فالاستعارات عندهم حالة إيحاء وتكثيف، والإبداع في توظيفها يعطي المعنى بعدًا وعمقًا. والتقابل المتمثل في المربع السيميائي أداة تأويلية؛ فهو ربط لسطح النص بباطنه، ودراسة تشكل المعنى في البنية العميقة للنصوص. والسيميائيات الحديثة تعد السخرية آلية لإنتاج المعنى الإيحائي وتأويله، بوصفها إحدى شفرات النص القائمة على إخفاء المعنى في جانبها الجدي، وتغطيته بالجانب الهزلي الذي لا يكون مقصودًا. والتناص مدخل سيميائي يقوم النص الحاضر فيه بامتصاص نصوص سابقة عليه، وتحويلها إلى إيحاءات، فالذات بمعناها الإيحائي القصدي تختبئ وراء نصوص غائبة. ويعتمد التحليل السيميائي - كذلك - على التشفير الرمزي الذي يمثل إيحاءً، وينتمي إلى مقولة الفكر الواعي.
- المقارنة بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة، على قدر من الصعوبة؛ بسبب المدة الزمنية التي تفصل بينهما. ومع ذلك، فإنهما يتفقان في أشياء كثيرة بخصوص المعنى الإيحائي، ويفترقان في أخرى. وقد اعتمد البحث على سببين لإقامة هذه الموازنة، أحدهما: وجود آراء ونظريات في التراث النقدي العربي سابقة لزمانها، ولا زالت محتفظة برونقها وحيويتها إلى اليوم. والآخر: إن السيميائيات الحديثة استفادت كثيرًا من الآراء البلاغية التقليدية، والتي يشكل التراث البلاغي العربي أحد أركانها.
- يتفق التراث النقدي العربي مع السيميائيات الحديثة بالنسبة للمعنى الإيحائي في جملة أمور. أجملها في الآتي:

- تعدد مستويات المعنى وانفتاح الدلالة عبر سيرورة دلالية اختلفت تعبيراتهم عنها.
- للنص مستويان: أحدهما سطحي ظاهر، والآخر عميق باطن. والبنية العميقة تتحكم في البنية السطحية، ويتشكل بداخلها المعنى الإيحائي.
- المعنى الظاهر يتشكل في البنية السطحية، ويقابل في السيميائيات الحديثة المعنى المباشر.
- تقابل مصطلحات (معنى المعنى، والإشارة، واللمحة الدالة، والوحي، ...) عند النقاد العرب القدماء مصطلحات السيميائيات الحديثة الدالة على المعنى الإيحائي (الإيحاء، والمؤول النهائي، والفضاء الثالث، والمعنى القصدي، وتضمين التضمين، وأثر المعنى).
- يعتمد استخراج المعنى الإيحائي على التأويل الذي يعتمد الاستدلال والمقايسة العقلية.
- تقابل القرينة والعلاقات الذهنية في التراث النقدي العربي العلاقةَ والمؤول في السيميائيات الحديثة.
- مارس النقد التراث العربي التأويل – كما مارسته السيميائيات – عن طريق الشروح والتأويلات المختلفة لنصوص الشعر العربي.
- المعنى الإيحائي ينتمي إلى البنية العميقة للنص، ويتصف بالبعد والخفاء، ويحتاج في إنتاجه واستخراجه إلى كثير من الذكاء والدقة، ومزيد من الفكر والوعي.
- المعنى الإيحائي هو معنى صدا اللفظ، ونتاج علامة أكثر تطورًا وعمقًا أحالت عليها العلامة الأصلية بفعل العملية التأويلية.
- المجاز في كليهما أهم أدوات التشفير الإيحائي. وقد ظهر مفهوم الموسوعة بوصفه آلية إنتاج وتأويل في التراث النقدي العربي على يد ابن طباطبا، قبل أن يظهر في السيميائيات الحديثة مشكلًا طفرة نقدية.

- استفاد التراث النقدي العربي مثله مثل السيميائيات الحديثة من الرياضيات والمنطق؛ لذلك اتفقا في تشبيه المعنى الإيحائي بالعملية الحسابية لبعده وخفائه ودقته.
- ظهر مفهوم البعد الثالث أو الفضاء الثالث عند الخليل الفراهيدي قبل أن يظهر في سيميائيات (إيكو) و(جيل دولوز)، وغيرهما، والمستفاد من الفيزياء والهندسة ومبدأ الهيلوغرام.
- المعنى الإيحائي هو المعنى القصدي والنهائي للنص، وهو غاية العملية الإبداعية، والمقصود بفعل التأويل.

ومع هذه التقاربات بين التراث النقدي العربي والسيميائيات الحديثة، فإن هناك اختلافات في نظرة كل منهما إلى المعنى الإيحائي، تتمثل في الآتي:

- عرف التراث النقدي العربي انفتاح الدلالة مفهومًا، ولم يعرفه مصطلحًا كما هو في السيميائيات الحديثة، ومع تأكيد التراث النقدي العربي على دور انفتاح الدلالة عبر التأويل في إنتاج المعنى الإيحائي، فإنه يرى أنه عملية محددة ومتناهية، تقف عند معنى معين تحدده بوصفه المعنى النهائي للنص. أما السيميائيات الحديثة فقد انقسمت إلى اتجاهين: أحدهما: يتفق مع ما طرحه التراث النقدي العربي في هذا الباب، وهو (سيميائيات المعنى النهائي). والآخر: (السيميائية الهرمسية) وترى أن السيرورة الدلالية لامتناهية، وقد دمجت بين مقولات (بورس) عن السميوزيس اللامتناهية، وآراء (هرمس). وهذا الاتجاه يختلف مع طرح التراث النقدي العربي.
- التناظر والتدلال من أهم مصطلحات السيميائيات الحديثة، ويوفر التناظر (مصطلح غريماس) – ومثله مصطلح الطوبيك عند (إيكو) – الضمانات الأساسية للإمساك بالمعنى؛ فهو يعمل بوصفه ضابطًا ومحددًا لعملية التأويل. والتراث النقدي العربي يقترب من هذا التصور، ويبتعد عن مصطلح التدلال (مصطلح بورس) الذي يشير إلى لانهائية التأويل.

- المعنى الإيحائي في التراث النقدي العربي هو قصد النص الذي ينسب إلى مؤلفه الحقيقي، أما في السيميائيات الحديثة فإنه قصد النص الذي ينسبه قارئ نموذجي إلى مؤلف نموذجي.
- توقف التراث النقدي العربي عند المجاز بوصفه آلية لإنتاج المعنى الإيحائي، أما السيميائيات الحديثة فقد تجاوزت المجاز إلى الرمز؛ فهو الأداة الملائمة لإنتاج المعنى الإيحائي.
- تشكل المتعاليات النصية والفضاء النصي في السيميائيات الحديثة آليات لإنتاج النصوص وتأويلها. أما التراث النقد العربي فإنه لم يعرف هذه الآليات، فهو وإن كان عرف بعض التفاعلات النصية، إلا أنه لم يعرف التناص بمفهومه المعاصر، بوصفه استراتيجية إنتاج. ولم يعرف المناص أو النص الموازي، والفضاء النصي لعدم وجود هذه التقنيات في الأدب في تلك عصور.
- تحدث النقاد العرب القدماء عن بعض التفاعلات النصية، وتحدثوا عن السرقات ومصطلحات أخرى تدور في فلكها. إلا أن هذا لا يمكن أن يكون مرادفًا لمصطلح التناص بوصفه آلية إنتاج؛ فبينما تعتمد السرقات على المنهج التاريخي التأثري، والسبق الزمني والمفاضلة، وهي مذمومة، وتتم بصورة متعمدة، وغايتها الحكم القيمي، يقوم التناص على المنهج الوظيفي وهو ممدوح وينتج في اللاوعي أساسًا، ولا يقدم نفسه بنفسه.
- تعدُّ نظرية العالم الممكن في السيميائيات الحديثة أداة قرائية لتصور معنى النص؛ فبناء عالم محتمل أو ممكن للتصور الذي يقدمه النص يؤدي إلى فهم صحيح للنص، والمعنى الإيحائي أكثر حاجة إلى هذا العالم الموسوعي الذهني المحتمل. أما في التراث النقدي العربي فلا وجود لهذا المفهوم.

التوصيات

1. يمكن أن تقام كثير من الدراسات التأويلية للنصوص على أساس هذا المنظور الإيحائي. فكثير من النصوص تحتوي على هذا المستوى من المعاني، لذلك يمكن قراءتها في هذا المستوى من خلال تتبع السيرورة الدلالية للعلامة النصية، التي تقدم المعنى الإيحائي للقارئ بعد عملية تأويلية، تحيط فيها العملية القرائية بآليات الإنتاج والتلقي الخاصة بهذا المستوى من المعاني.
2. تطوير هذا البحث نحو تأسيس نظرية إيحائية في النقد والأدب. فمن خلال التوافقات التي أوردها البحث في المبحث الأول من الفصل الرابع – إضافة إلى التحديدات التي قدمها في الفصل الأول - يمكن صياغة نظرية في المعنى الإيحائي لها جذورها الراسخة في التراث، ولها أصولها المتينة في النظريات الحديثة.
3. لقد أثبت هذا البحث أن التراث النقدي العربي بشكل خاص والتراث العربي بشكل عام يحتوي على كثير من الآراء والنظريات التي ما زالت فاعلة، ولم تفقد بريقها ورونقها، فجاءت متوافقة – إلى حد ما – مع النظريات الحديثة، وسابقة لها. وهو ما يشجع على إجراء الكثير من الدراسات الموازنة والمقارنة بين التراث العربي والنظريات الحديثة؛ في سبيل تأسيس نظرية عربية تجمع بين الأصالة والمعاصرة.

المصادر والمراجع

أولًا: الكتب:

- الكتب العربية:

1. إبراهيم (السيد)، الرمز والفن 'مدخل الأسلوبية والسيميوطيقا إلى الدرس الثقافي' مركز الحضارة العربية – القاهرة، ط 2، 2007.
2. إبراهيم (عبدالله) وآخرون، معرفة الآخر 'مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة'، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 2، 1996م.
3. أبو ديب (كمال)، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين – بيروت، ط 3، 1984م.
4. ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد)، المثل السائر، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر – بيروت، 1420هـ.
5. أحمد (محمد فتوح)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر, دار المعارف – القاهرة، ط 1, 1977م.
6. الأحمد (نهلة فيصل)، التفاعل النصي 'التناصية النظرية والمنهج'، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 2010م.
7. الأحمر (فيصل)، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط 1، 2010.
8. الإدريسي (رشيد)، سيمياء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة، ط 1، 2010.
9. أدونيس (علي أحمد سعيد)، كلام البدايات، ط 1، دار الآداب - بيروت، 1989م.
10. أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة الشعر العربي، دار العودة – بيروت، ط 3، 1979م.
11. أزايط (بنعيسى)، من تداوليات المعنى الضمر، ضمن كتاب اللسانيات واللغة العربية بين النظرية والتطبيق، سلسة الندوات 4، جامعة المولى إسماعيل - كلية الآداب والعلوم الإنسانية – مكناس – الجزائر، 1992م.
12. الأزهري (محمد بن أحمد)، تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط 1، 2001م.
13. الأصبهاني (محمد بن محمد)، خريدة القصر وجريدة العصر - قسم شعراء المغرب والأندلس، تح: آذرتاش آذرنوش، الدار التونسية للنشر، 1971م.

14. الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد)، المفردات في غريب القرآن، تح: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية - دمشق بيروت، ط 1، 1412هـ.

15. آل ناصر الدين (أمين)، دقائق العربية، عناية: الأمير نديم آل ناصر الدين، مكتبة لبنان - بيروت، ط 3، 1986.

16. الآمدي (الحسن بن بشر)، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف – القاهرة، ط 4، 1994م.

17. أنور مرتجي، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، 1987.

18. أنيس (إبراهيم)، دلالة الألفاظ مكتبة الأنجلو مصرية، ط 5، 1984.

19. البحتري (الوليد بن عبيد)، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف – القاهرة، ط 3، (ت: م).

20. بحيري (سعيد حسن)، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب – القاهرة، ط 1، 2005م.

21. بدوي (أحمد أحمد)، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة، 1996م.

22. بدوي (أحمد)، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة، 1966م.

23. البردّوني (عبدالله)، يوان عبدالله البردُّوني (الأعمال الكاملة)، الهيئة العامة للكتاب – صنعاء، ط 1، 2002م.

24. بريمي (عبدالله)، مطاردة العلامات بحث في سيميائيات شارل سندرس بورس التأويلية، الإنتاج والتلقي، دار كنوز المعرفة – عمّان – الأردن، ط 1، 2016م.

25. بشر (كمال)، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة، 2000م.

26. البصري (علي بن أبي الفرج)، الحماسة البصرية، تح: مختار الدين أحمد، عالم الكتب – بيروت (ت: م).

27. البغدادي (عبد القادر بن عمر)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط 4، 1418هـ - 1997م.

28. بغورة (الزاوي)، الفلسفة واللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، ط 1، 2005م.

29. البقاعي (محمد خير)، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري - حلب، 1998.

30. بقشي (عبد القادر)، التناص في الخطاب البلاغي والنقدي، إفريقيا الشرق - الدار البيضاء، 2007م.

31. البكري (أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز بن محمد الأندلسي)، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تح: إحسان عباس، مؤسسة الرسالة، بيروت -لبنان، ط 1، 1971م.

32. البكري (أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز)، التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه، تح: دار الكتب والوثائق القومية - مركز تحقيق التراث، مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة، ط 2، 2000.

33. بلعابد (عبد الحق)، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، منشورات الاختلاف - الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت، 2008م.

34. بلعلى (آمنة)، سيماء الأنساق، رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1، 2015.

35. بناني (محمد الصغير)، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال "البيان والتبيين"، دار الحداثة - بيروت، 2014م.

36. بنكراد (سعيد)، السيميائيات السردية مدخل نظري، منشورات الزمن - الرباط، 2001م.

37. بنكراد (سعيد)، السيميائيات والتأويل "مدخل لسيميائيات ش. س. بورس"، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط 1، 2005.

38. بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 2002م.

39. التبريزي (يحيى بن علي)، شرح ديوان أبي تمام، تح: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي - بيروت، ط 2، 1994م.

40. تحريشي (محمد)، النقد والإعجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2004م.

41. التفتازاني (مسعود بن عمر)، مختصر المعاني مع حاشية الشيخ محمود حسن، مكتبة البشري – كراتشي – باكستان، 2010م.
42. تليمة (عبد المنعم)، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة، 1976م.
43. التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد)، المقابسات، تح: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط 2، 1992م.
44. التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد بن العباس)، البصائر والذخائر، تح: وداد القاضي، دار صادر – بيروت، ط 1، 1408 هـ – 1988م.
45. التونجي (محمد)، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط 2، 1999م.
46. الثعالبي (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل)، سحر البلاغة وسر البراعة، تح: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، (ت: م).
47. الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 2، 1424ه.
48. الجاحظ (عمرو بن بحر)، البيان والتّبيين، تح: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط 7، 1998م.
49. الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن)، دلائل الإعجاز ، تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر – دمشق، ط 1، 1428هـ– 2007م.
50. الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن)، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – القاهرة ودار المدني – جدة، (ع: م).
51. الجرجاني (علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المطبعة العصرية – صيدا - بيروت، ط 1، 2006م-1427ه.
52. الجرجاني (علي بن محمد الشريف)، التعريفات، تح: جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط 1، 1403هـ -1983م.
53. الجزار (محمد فكري)، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 1995.
54. الجمحي (محمد بن سلام)، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية – بيروت، 1422هـ–2001م.
55. جمعة (حسين)، المِسبَار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2003.

56. جمعي (الأخضر)، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2001.

57. جمعي (الأخضر)، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، 1999م.

58. جهاد (كاظم)، أدونيس منتحلًا، مكتبة مدبولي - القاهرة، ط 2، 1993.

59. الجواهري (إسماعيل بن حماد)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين - بيروت، ط 4، 1407هـ - 1987م.

60. حرب (علي)، التأويل والحقيقة، دار التنوير - بيروت، ط 2، 1995م.

61. حسن (عبدالمجيد)، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، 1949م.

62. حسنين (صلاح الدين)، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب - القاهرة، ط 1، 2005م.

63. الحسون (عبدالقادر)، إشكالية المنهج عند النقاد المعاصرين ودورها في تطوير قراءة الشعر القديم، ضمن كتاب أعمال الندوة الدولية الثانية (قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة)، بحوث علمية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب جامعة الملك سعود، 2014م.

64. الحصري (إبراهيم بن علي)، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل - بيروت، (ت: م).

65. الحموي (ابن حجة أبو بكر بن علي)، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال - بيروت، دار البحار- بيروت، 2004م.

66. الحموي (ياقوت بن عبد الله الرومي)، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1414هـ-1993م.

67. الحموي، (أحمد بن محمد بن علي الفيومي)، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية - بيروت، (ت: م).

68. الحويني (مصطفى الصاوي)، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف - الإسكندرية، 1985م.

69. الخالدي (كريم حسين)، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان - الأردن، ط 1، 1427هـ - 2006م.

70. الخطابي (محمد)، لسانيات النص "مدخل إلى انجاز الخطاب"، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت، 1991م.

71. الداية (فايز)، علم الدلالة العربي، دار الفكر – دمشق، ط 2، 1996.

72. درويش (أحمد)، النص البلاغي في التراث العربي والأوروبي، دار غريب – القاهرة، 1998م.

73. درويش (أحمد)، في نقد الشعر الكلمة والجهر، دار الشروق – القاهرة، ط 1، 1996م.

74. درويش (محمود)، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر – لندن، ط 1، 2005م.

75. ابن دريد (محمد بن الحسن)، جمهرة اللغة، تح: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين – بيروت، ط 1، 1987م.

76. الذبياني (زياد بن معاوية)، ديوان النابغة الذبياني، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 3، 1996.

77. الذهبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد)، سير أعلام النبلاء، تح: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط 3، 1405هـ –1985م.

78. الرازي (محمد بن محمد)، لوامع الأسرار شرح مطالع الأنوار في المنطق، منشورات كتب النجفي – قم، (ت: م).

79. راضي عبدالحكيم، مدخل في قراءة التراث، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2006م.

80. راغب (نبيل)، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة، ط 1، 2003م.

81. الربيدي (عبد السلام)، النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع – عمان – الأردن، ط 1، 2012م.

82. رزق (صلاح)، أدبية النص، دار غريب – القاهرة، 2002م.

83. الرصاع (محمد بن قاسم الأنصاري)، الهداية الكافية الشافية لبيان حقائق الإمام ابن عرفة الوافية (شرح حدود ابن عرفة)، المكتبة العلمية – بيروت، ط 1، 1350هـ.

84. الرندي (ابن عباد النفري)، شرح الرندي على الحكم العطائية، تح: محمد عبد المقصود هيكل، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط 1، 1988م.

85. الرويلي (ميجان)، البازعي (سعد) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 2، 2002م.

86. الزاهي (فريد)، النص والجسد والتأويل، إفريقيا للنشر – المغرب، 2003.

87. الزبيدي (محمّد بن محمّد الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مجموعة من المحققين، دار الهداية، (ت: م).

88. زرقاوي (عمر)، الكتابة الزرقاء، دائرة الإعلام والثقافة - الشارقة، كتاب مجلة الرافد، العدد: 56، أكتوبر 2013م.

89. الزركشي (بدر الدين محمد)، البحر المحيط في أصول الفقه، دار الكتبي - الجيزة - مصر، ط 1، 1414هـ - 1994م.

90. الزركلي (خير الدين بن محمود بن محمد)، الأعلام، دار العلم للملايين، ط 5، 2002م.

91. الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيوب الأقاويل في وجه التأويل، دار الكتاب العربي - بيروت، ط 3، 1407هـ.

92. السامرائي (فاضل صالح)، الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم - بيروت، ط 1، 2000م.

93. السجلماسي (القاسم بن محمد)، المنزع البديع، تح: علال الغلال، مكتبة المعارف - الرباط، ط 1، 1980م.

94. سحلول (حسن مصطفى)، نظريات القراءة والتأويل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2001م.

95. السرغيني (محمد)، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة - الدار البيضاء، 1997.

96. السعدني (مصطفى)، البنيات الأسلوبية، منشأة المعارف - الإسكندرية، 1987م.

97. السعران (محمد)، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية ـ بيروت، (ت: م).

98. السكاكي (يعقوب بن يوسف)، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط 2، 1987م.

99. السكري (أبي سعيد)، ديوان كعب بن زهير، شرح ودراسة: مفيد قميحة، دار الشواف، للطباعة والنشر- الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1989م.

100. سلاوي (رشيد)، من جهود المغاربة في قراءة النصوص الأدبية والنقدية التراثية قراءة مصطلحية، ضمن كتاب أعمال الندوة الدولية الثانية (قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة)، بحوث علمية محكمة، قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب جامعة الملك سعود، 2014م.

101. سمير (حميد)، النص وظله، مؤسسة أورقة للدراسات - القاهرة، ط 1، 2013م.

102. السيد (شفيع)، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب – القاهرة، ط 2، 2014م.

103. السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تح: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 1418هـ 1998م.

104. الشهري (عبد الهادي بن ظافر)، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2004م.

105. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط 9، (ت: م).

106. الشيباني (أبو عمرو إسحاق بن مرّار)، الجيم، تح: إبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية – القاهرة، 1394هـ – 1974م.

107. الشيباني (عبد القادر فهيم)، معالم السيميائيات العامة، (د: م) – الجزائر، ط 1، 2008.

108. ابن الصابوني (محمد بن علي بن محمود)، تكملة إكمال الإكمال في الأنساب والأسماء والألقاب، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، (ت: م).

109. الصغير (أحمد)، آليات الخطاب الشعري، الهيئة العامة للكتاب – القاهرة، 2015م.

110. الصّغير (محمد حسين)، نظريّة النقد العربي رؤية قرآنيّة معاصرة، دار المؤرّخ العربي، ط 1، 1420هـ.

111. الصغير(محمد حسين)، تطور البحث الدلالي، دار الكتب العلمية – بغداد، 1988م.

112. الصفدي (صلاح الدين خليل)، الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، 1420هـ– 2000م.

113. صَلِيبا (جميل)، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني – بيروت، 1982م.

114. ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي)، عيار الشعر، تح: عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط 2، 2005م–1426ه.

115. طبانة (بدوي)، دراسات في نقد الأدب العربي، دار الثقافة – بيروت، ط 6، 1394هـ - 1974م.

116. الطوسي (أبو نصر عبدالله بن السراج)، اللمع في التصوف، تح: عبدالحليم محمود وطه عبدالباقي سرور، دار الكتب الحديثة – مصر ومكتبة المثنى – بغداد، 1960م.

117. الطيب (صالح)، دومة ود حامد، دار الجيل – بيروت، ط 1، 1997م.

118. عباس (حسن)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1998 .

119. العباسي (عبد الرحيم بن عبد الرحمن)، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب – بيروت، 2/ 134.

120. العبد (محمد)، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف – مصر، ط 1، 1988م.

121. عبد البديع (لطفي)، التفكير اللغوي في الأدب، دار المريخ للنشر – الرياض، 1987م.

122. عبد العبود (جاسم محمد)، مصطلحات الدلالة العربية دراسة في ضوء علم اللغة الحديثة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 2007.

123. عبد المطلب (محمد)، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر – القاهرة، ط 1، 1995م.

124. عبد الملك (كمال) وكحلة (منى)، صورة أوروبا في الأدب العربي الحديث من طه حسين إلى الطيب صالح، مدارك للنشر والترجمة والتعريب، 2011م.

125. عبدالجليل (منقور)، علـم الدلالـة أصوله ومباحثه في التراث العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001م.

126. ابن عبدربه (أحمد بن محمد الأندلسي)، العقد الفريد، تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 1983م.

127. العريض (إبراهيم)، الأساليب الشعرية، دار مجلة الأديب، 1950م.

128. عزام (محمد)، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي – بيروت – لبنان، وحلب – سوريا، (: م).

129. عزام (محمد)، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001م.

130. عزام (محمد)، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة – دمشق، 1996م.

131. العزّاوي (سمير إبراهيم)، التفكير السيميائي وتطوير مناهج البحث البلاغي المعاصر، دار كنوز المعرفة – عمّان – الأردن، ط 1، 2015م.

132. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين، مطبعة محمود بك – القاهرة، ط 1، 1320هـ.

133. عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط 3، 1992م.

134. عصفور (جابر)، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر - القاهرة، 1991م.

135. العكبري (عبدالله بن الحسين)، شرح ديوان المتنبي، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة – بيروت، (ع: م).

136. علوش (سعيد)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ط 1، 1985م.

137. العلوي (يحيى بن حمزة)، الطراز، دار الفكر، ط 3، 1400هـ - 1980م.

138. علي (محمد محمد يونس)، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي - بيروت، ط 2 2007م.

139. علي (محمد محمد يونس)، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – لبنان، ط 1، 2004م.

140. عمر (أحمد مختار)، علم الدلالة ، عالم الكتب ـ القاهرة ، ط 5 ، 1998م.

141. العمري (محمد)، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، 2005م.

142. عياشي (منذر)، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 2004م.

143. عياشي (منذر)، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 1998م،

144. عيد (رجاء)، التراث النقدي نصوص ودراسة، منشأة المعارف – الاسكندرية، 1991م.

145. الغابري (هائل)، ترويض النص دراسة نقدية، مطبوعات مجلة الثقافة – وزارة الثقافة والسياحة – اليمن، 1997م.

146. الغذامي (عبدالله محمد)، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء- المغرب – ط 6، 2006م.

147. الغذامي، (عبدالله محمد)، تشريح النص، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2006م.

148. فاخوري (عادل)، تيارات في السيمياء، دار الطليعة – بيروت، ط 1، 1990.
149. ابن فارس (أحمد القزويني الرازي)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ – 1979م.
150. ابن فارس (أحمد)، الصاحبي في فقه اللغة، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف – بيروت، ط 1، 1993م.
151. ابن الفارض (عمر بن علي)، ديوان ابن الفارض، المكتبة الحسينية المصرية – القاهرة، ط 1، 1913م.
152. فتحي (إبراهيم)، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر – صفاقس – الجمهورية التونسية، ط 3، 1988م.
153. الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، تح: عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط 1، 2003م –1424هـ.
154. فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ط1، 1991.
155. فضل (صلاح)، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة، ط 2، 1995م.
156. فضل (صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ط 1، 1998.
157. فيلوح (عبد القادر)، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعة – وهران، 1993م.
158. الفيروزآبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 8، 1426هـ – 2005م.
159. ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم)، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف – القاهرة، ط 2، 1967م.
160. القرطاجني (حازم بن محمد)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب – تونس، ط 3، 2008م.
161. قطوس (بسّام)، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي – إربد – الأردن، ط 1، 1998م.
162. قلعجي (محمد رواس)، قنيبي (حامد صادق)، معجم لغة الفقهاء، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1408هـ – 1988م.

163. القلقشندي (أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، (ت: م).

164. القيرواني، (الحسن بن رشيق)، العمدة، تح: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل - بيروت، ط 5، 1981م.

165. كامل (عصام خلف)، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، 2003م.

166. ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي)، طبقات الشافعيين، تح: أحمد عمر هاشم، محمد زينهم محمد عزب، مكتبة الثقافة الدينية، 1413هـ - 1993م.

167. الكراعين (أحمد نعيم)، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - لبنان، ط 1، 1413هـ - 1993م.

168. الكردي (عبد الرحيم)، الفكر النقدي عند العرب، مكتبة الآداب - القاهرة، ط 1، 2015م.

169. الكردي (عبد الرحيم)، قراءة النص تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة، ط 1، 2013م.

170. كشيك (محمد)، جماليات النص الخفي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ط 1، 2010م.

171. الكفوي، (أيوب بن موسى الحسيني القريمي)، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش - محمد المصري، مؤسسة الرسالة - بيروت، (ت: م).

172. كلاب (محمد مصطفى)، الرمز ودلالاته في الشعر العربي الفلسطيني الحديث، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الفاتح - ليبيا، 2002م.

173. الكلابي (القتال عُبيد بن مُجيب)، ديوانه، تحقيق وتقديم إحسان المبلس، دار الثقافة - بيروت، 1961م.

174. الكندي (امرؤ القيس بن حجر)، ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبدالشافي، دار الكتب العلمية - بيروت، ط 5، 2004م.

175. لوشن (نور الهدى)، علم الدلالة دراسة وتطبيق، المكتب الجامعي الحديث - الإسكندرية، 2006م.

176. الماكري (محمد)، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، 1995م.

177. المبرد (محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب، لكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة، ط 3، 1417هـ - 1997.

178. المتوكل (أحمد)، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، دار الأمان – الرباط، ط 1، 2006م.

179. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية – القاهرة، 1983م.

180. ابن المدبر (إبراهيم)، الرسالة العذراء، تح: زكي مبارك، مكتبة دار الكتب المصرية – القاهرة، ط 2، 1931م.

181. المرزوقي (سمير) وشاكر (جميل)، مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط 1، 1986م.

182. ابن المستوفى (المبارك بن أحمد بن المبارك الأربلي)، النظام في شرح ديوان المتنبي وأبى تمام، خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 2005م.

183. المصري (ابن أبي الأصبع)، بديع القرآن، تح: حنفي محمد شريف، نهضة مصر للطباعة – القاهرة، 1977م.

184. المصري (ابن أبي الأصبع)، تحرير التحبير، تح: حفني محمد شرف نشر، لجنة إحياء التراث الاسلامي، 1963م.

185. المُطَرِّزِيّ (ناصر بن عبد السيد أبى المكارم)، المغرب، تح: محمود فاخوري وعبدالحميد مختار، مكتبة أسامة بن زيد ـ حلب ـ سوريا، ط 1، 1979م.

186. المعري (أبو العلاء)، اللزوميات، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الهلال – بيروت، ومكتبة خانجي – القاهرة، (ت : م).

187. ابن معصوم (علي صدر الدين المدني)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان – النجف الأشرف – العراق، ط 1، 1969م – 1389ه.

188. ابن معقل (أحمد بن علي الأزدي المهلبي)، المآخذ على شُراح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية - الرياض، ط 1, 2001.

189. معلوف (سمير أحمد)، حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1996م.

190. مفتاح (محمد)، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي – بيروت، 1994م.
191. مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري أستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 2، 1986م.
192. مفتاح (محمد)، مجهول البيان، دار توبقال – المغرب، 1990.
193. مفتاح (محمد)، مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 2002م.
194. المناوي (عبد الرؤوف بن تاج العارفين)، التوقيف على مهمات التعاريف، عالم الكتب - القاهرة، ط 1، 1410هـ-1990م
195. مندور (محمد)، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر – القاهرة، (ت: م).
196. ابن منظور (محمد بن مكرم بن على) ، لسان العرب، دار صادر – بيروت ، ط 3، 1414هـ.
197. ابن منقذ (أسامة بن مرشد)، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – الإقليم الجنوبي – الإدارة العامة للثقافة، (ت: م).
198. ناصف (مصطفى)، الصورة الشعرية، دار الأندلس – الشارقة، ط 2، 1981م.
199. ناصف (مصطفى)، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب ومكتبة الرسالة – القاهرة، 1965م.
200. ناصف (مصطفى)، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس – بيروت – لبنان، ط 2، 1981م.
201. نكري (عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد)، دستور العلماء (جامع العلوم في اصطلاحات الفنون)، عرب عباراته الفارسية: حسن هاني فحص، دار الكتب العلمية – لبنان – بيروت، ط 1، 1421هـ – 2000م.
202. نهر (هادي)، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل للنشر والتوزيع – إربد – الأردن، ط 1، 1427هـ -2007م.
203. النويري (أحمد بن عبد الوهاب بن محمد)، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية – القاهرة، ط 1، 1423هـ.
204. هيثم (سرحان)، الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، ط 1، 2008م.

205. وافي (علي عبد الواحد)، اللغة والمجتمع، عكاظ للنشر والتوزيع - جدة، ط 4، 1983م.
206. الودرني (أحمد)، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط 1، 2004م.
207. الوريقي (سعيد)، لغة الشعر العربي الحديث مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت، ط 3، 1984م.
208. ابن وهب (إسحاق بن إبراهيم الكاتب)، البرهان في وجوه البيان، تح: حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، ومطبعة الرسالة - القاهرة، (ت: م).
209. وهبة (مجدي) المهندس(كامل)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان - بيروت، ط 2، 1984م.
210. يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط 2، 2011م.
211. يورايو (عبد الحميد)، المسار السردي وتنظيم المحتوى "دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة"، دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008م.
212. يوسف (أحمد)، الدلالات المفتوحة "مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة"، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط 1، 2005م.
213. يوسف (أحمد)، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط 1، 2005م.
214. يوسف (أحمد)، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، الجزائر، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب - جامعة وهران - الجزائر، ط 1، 2004م.
215. الكتب المترجمة:
216. أمبرتو (إيكو)، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه"، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط 1، 2007م.
217. أولمان (ستيفن)، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، مكتبة الشباب - القاهرة، 1975م.
218. أيزابرجر (أرثر)، النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ط 1، 2003م.
219. إيكو (أمبرتو)، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار - اللاذقية - سوريا، ط 2، 2001م.

220. إيكو (امبرتو)، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري - حلب، 2009م.

221. إيكو (امبرتو)، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط 1، 2005م.

222. إيكو (امبرتو)، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، 1996م.

223. إيكو (امبرتو)، آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار- اللاذقية - سوريا، ط 1، 2009م.

224. إيكو، (امبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط 2، 2004م.

225. بارت (رولان)، التحليل النصي، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين - دمشق، 2009م.

226. بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط 3، 1993م.

227. بارت (رولان)، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري - حلب - سوريا، ط 1، 1992م.

228. بارت (رولان)، مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار الحوار - اللاذقية - سوريا، ط 2، 1987م.

229. بارت (رولان)، وآخرون، طرائق التحيل السردي، منشورات اتحاد كتاب المغرب - الرباط، ط 1، 1992م.

230. بلانشي (روبير)، المنطق وتاريخه من أرسطو حتى راسل، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعة - الجزائر، والمؤسسة الجامعة للدراسات والنشر - بيروت، (ع: م).

231. بوتور (ميشال)، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات - بيروت، ط 1، 1971م.

232. تشادويك (تشارلز) الرمزية، تر: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1992م.

233. تشاندلر (دانيال)، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، ط 1، 2008م.

234. تودروف (تزفيتان) وآخرون، في أصول الخطاب النقدي المعاصر، تر: أحمد المديني، دار عيون للنشر – الدار البيضاء، ط 2، 1989م.

235. تودروف (تزفيتان)، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط 2، 1990م.

236. جاكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال - الدار البيضاء، ط 1، 1988م.

237. جينيت (جيرار)، مدخل جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، (ت: م).

238. دولودال (جيرار)، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبدالرحمن بوعلي، دار الحوار – اللاذقية – سوريا، ط 1، 2004م.

239. دولوز (جيل)، الاختلاف والتكرار، تر: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط 1، 2009م.

240. دولوز (جيل)، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، 1997م.

241. ديتش (ديفيد)، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف النجم، دار صادر – بيروت 1967م.

242. ديكرو (أوزوالد) و سشايفر (جان ماري)، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر العياشي، المركز الثقافي العربي – بيروت، (ت: م).

243. راي (وليم)، المعنى الأدبي، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط 1، 1987م.

244. ريكور (بول)، صراع التأويلات، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة – بيروت، 2005م.

245. ريكور (بول)، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2006م.

246. سيزكين (فؤاد) تاريخ التراث العربي، تر: عبدالله بن عبدالله حجازي، مطابع جامعة الملك سعود – الرياض، ط 1، 1986م.

247. شولز (روبرت)، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربيبة للدراسات والنشر – بيروت، ط 1، 1994م.

248. عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، تر: ادمير كوريه، وزارة الثقافة – دمشق، 1997م.

249. كرمي (لاسل اير)، قواعد النقد الادبي، تر: محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 3، 1953م.

250. كريستيفا (جوليا)، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر – المغرب، ط 2، 1997م.

251. كورتيس (جوزف)، سيميائية اللغة، تر: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ت: م).

252. كورتيس (جوزيف)، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال خضري، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط 1، 2007م.

253. كوهن (جان)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال - الدار البيضاء، 1986م.

254. كوين (جون)، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، 1990م.

255. لاينز (جون)، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، ط 1، 1987م.

256. لوتمان (يوري)، سيمياء الكون، تر: عبدالمجيد نوسي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط 1، 2011م.

257. ليشته (جون)، خمسون مفكرًا أساسيًا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة – بيروت – لبنان، ط 1، 2008م.

258. نيوتن (ك. م)، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث – القاهرة، ط 1، 1996م.

259. المراجع الإنجليزية:

260. Doniach (N. s), The Oxford Dictionary, the Uniuersity Press, Oxford, Great Britain, 1981.

261. Martin (Bronwen) and Ringham (Felizitas), Dictionary of Semiotics, Cassell London and New York, First published, 2000.

262. Ogden (C. K) & Richards (I. A), Meaning of Meaning, a Harvest book, Harcourt, Brace & World, Inc, New York, first published, 1923. P: 142-143.

263. Ryan (Michael), The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Published Blackwell Publishing Ltd, First Edition, 2011.

264. Saussure (Ferdinand De) Course in General Linguistics, Translated from the French by Wade Baskin, Philosophical Library - New York, 1959.

265. ثانيًا: الدوريات:

266. مجلة الأثر (دورية دولية متخصصة محكمة في الآداب واللغات تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ولاية ورقلة بالجزائر)، عدد خاص، 2012م.

267. مجلة الباحث الاجتماعي، عدد 10، سبتمر 2010م.

268. مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد السابع عشر، العدد الأول، يناير 2009م.

269. مجلة الخطاب (دورية أكاديمية محكمة) منشورات مخبر تحليل الخطاب - جامعة مولود معمري - تىزي وزو - الجزائر، (العدد: 3، 2008) و(العدد: 6، يناير 2010م.)

270. مجلة الرواد العدد 11، أكتوبر 2005م.

271. المجلة العراقية للهندسة المعمارية - الجامعة التكنولوجية - العراق، العدد: 14-15، تشرين الأول 2008م.

272. مجلة العلوم الإنسانية الدولية ، العدد (20) ، 2013 / 1434.

273. مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية - جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد الأول 2012م.

274. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، إبريل 2006م.

275. مجلة الفكر العربي - بيروت، السنة 17، عدد: 83، 1996م.

276. مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت، العدد 4، صيف 1988م.

277. مجلة الكرمل- قبرص، العدد: 46، 1992.

278. مجلة الكوفة، السنة: 1، العدد: 2، شتاء 2013م.

279. مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3 ، المجلد 40، 1989م.
280. مجلة المخبر (مجلة علمية محكمة)، جامعة محمد خضير - بسكرة - الجزائر، (العدد: 6، 2010.) و(العدد: 10، 2014م).
281. مجلة المناظرة، (مجلة فصلية - الرباط)، العدد: 1، يونيو 1989.
282. مجلة الموقف الأدبي - دمشق، السنة 31، العدد: 365، 2001م.
283. مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية، جامعة المثنى - الجمهورية العراقية، العدد: 2، آب/ اغسطس 2009م.
284. مجلة جامعة الأنبار للعلوم – جامعة الأنبار - العراق، مج4، العدد:13، 2012م.
285. مجلة جامعة دمشق – (مج 24 - العدد الأول والثاني 2008م) و(مج25، عدد الأول والثاني، 2009.).
286. مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد التاسع والعشرون- العدد: 1، 2013.
287. مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها (فصلية محكمة) جامعة سمنان – إيران وجامعة تشرين - سوريا، (العدد: 2، صيف 2010م) و(العدد: 12، شتاء 2013م).
288. مجلة سمات - المغرب، مج1، العدد: 1، مايو 2013م.
289. مجلة عالم الفكر (دورية محكمة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، (مج24، العدد: 3، يناير/ مارس 1996م) و(مج52، ع 3، يناير - مارس 1997م).
290. مجلة علامات (ثقافية محكمـة - المغرب)، (العدد 10، السنة 1998)، و(العدد: 29، 2008) و(العدد: 28، 2007م).
291. مجلة علامات (مجلة علمية فصلية محكمة) النادي الأدبي بجدة، (مج1، ج4، يونيو 1992م) و(العدد: 10، 1998) و(عدد: 1، 1991م) و(مج12-ع46- شوّال1423ه) و(مج16، ج61، مايو 2007م) و(مج14، ج53، سبتمبر 2004م) و(مج5، ج5، العدد: 19، ذو القعدة 1416هـ).
292. مجلة فصول (في النقد الأدبي – الهيئة المصرية العامة للكتاب)، مج1، عدد3، إبريل 1981.
293. مجلة فكر وإبداع (محكمة - كلية البنات – جامعة عين شمس - القاهرة)، يناير 2006.
294. مجلة فكر ونقد – المغرب، العدد 16 سبتمبر 1998.
295. مجلة فكر ونقد (مجلة علمية محكمة - المغرب)، العدد: 58، إبريل 2004م.

296. مجلة قراءات (مجلة محكمة تصدر عن وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة – جامعة بسكرة – الجزائر)، العدد4، 2012.

297. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خضير – بسكرة – الجزائر، العدد: 4، 2009م.

298. مجلة مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية (مجلة علمية محكمة – مكة المكرمة)، عدد 9، ديسمبر 2015.

299. مجلة مركز دراسات الكوفة – جامعة الكوفة، مج1، العدد: 31، 2013م

300. مجلة نوافذ، عدد:30، 2005م.

ثالثا: الرسائل العلمية والمؤتمرات:

301. أعمال الملتقى الدولي الخامس 'السيمياء والنص الأدبي' 15- 17 نوفمبر 2008، مخبر أبحاث اللغة والأدب – منشورات جامعة بسكرة – الجزائر.

302. أعمال الملتقى الدولي السادس 'السيمياء والنص الأدبي، 18- 20 أبريل 2011)، مخبر أبحاث اللغة والأدب – منشورات جامعة بسكرة – الجزائر.

303. أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي 15ـ16 إبريل 2002، مخبر أبحاث اللغة والأدب، منشورات جامعة بسكرة – الجزائر.

304. أعمال الملتقى الوطني الرابع، السيمياء والنص الأدبي' 15ـ16 إبرايل 2002، مخبر أبحاث اللغة والأدب - منشورات جامعة بسكرة - الجزائر

305. كتاب أعمال الملتقى الدولي الثالث 'السيمياء والنص الأدبي' 19- 20 إبريل 2004، مخبر أبحاث اللغة والأدب، منشورات جامعة بسكرة – الجزائر.

306. معلا (أكرم علي)، فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، رسالة ماجستير بجامعة البعث، منشورة على الشبكة العنكبوتية، 2009م.

مواقع الشبكة العنكبوتية:

307. إيكو (إمبرتو)، تأويل الاستعارة، تر: سعيد بن كراد، http://saidbengrad.free.fr/tra/ouv/u_ec/uc6.htm

308. بنكراد (سعيد)، الرمز: المجالات والدلالات، موقع الكاتب على الانترنت، http://saidbengrad.free.fr/ar/art21.htm

309. بنكراد (سعيد)، معجم السيميائيات، موقع الكاتب على الشبكة العنكبوتية http://www.saidbengrad.net/dic/index.htm

310. بودوخة (مسعود)، المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، ملتقى واقع البحث في المصطلح النقدي بجامعة ورقلة/ مارس 2011. موقع جامعة قاصدي مرباح – ورقلة – الجزائر http://manifest.univ-ouargla.dz/index.php/seminaires/archive/facul

311. حمداوي (جميل)، سيميوطيقا الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، شبكة الألوكة، 2014/7/9،
http://www.alukah.net/literature_language/0/73254/#ixzz3SmCPFMSX

312. عنوز (صباح عباس) و فياض (خلود رجاء)، دالة الاستعارة ودورها في تكوين الدلالة الإيحائية التفسيرية، ص1، بحث متوفر على الموقع التالي
www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=12045

313. موسوعة ويكيبيديا، تصوير مجسم http://ar.wikipedia.org/wiki/

المحتويات



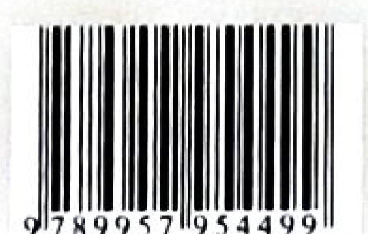
علوي أحمد صالح الملجمي

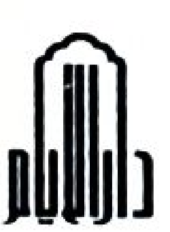
المؤهلات:

- باحث دكتوراه - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة سوهاج - مصر.
- ماجستير أدب ونقد من كلية الآداب جامعة سوهاج - مصر، بتقدير ممتاز 2016م.
- بكالوريوس لغة عربية - جامعة ذمار - اليمن، بمعدل تراكمي (92.33%) 2008م
- حاصل على جائزة رئيس الجمهورية في الشعر في محافظة البيضاء للعام 2008م.

الأبحاث العلمية:

- بحث محكم بعنوان "الاستعارة وعلاقة الإنسان بالبيئة في ضوء النظرية التفاعلية" منشور في مجلة مجمع اللغة العربية على الشبكة العنكبوتية - مكة المكرمة، العدد التاسع، ربيع الأول 1437هـ - ديسمبر 2015م.
- بحث محكم بعنوان "سيميائية الحزن في ديوان مبتدأ لبكاء آخر دراسة في ضوء سيميائية الأهواء" منشور في مجلة الأثر - كلية الآداب - جامعة قاصدي مرباح ورقلة - الجزائر، عدد 24 مارس 2016م.
- بحث محكم بعنوان "سيمياء العربي و الغربي في القصة القصيرة عند الطيب صالح: دراسة في ما وراء السرد: أغنية الحب أنموذجا" منشور في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية (مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي (الجزائر - لبنان)، العدد 17 الخاص بـ (الطيب صالح) مارس 2016.
- بحث مقبول للمشاركة في المؤتمر الدولي (اللغة العربية والنص الأدبي على الشبكة العالمية)، جامعة الملك خالد - السعودية، بعنوان "سيميائية القراءة في النص الأدبي في مواقع التواصل الاجتماعي".
- فائز بجائزة مسابقة كلية الآداب (جامعة سوهاج - مصر) للأبحاث 2015م.
- بحث محكم بعنوان "الأنوثة حضورٌ في التشظي قراءة في ما وراء نص (عودة) لأهداف سويف" مقبول للنشر في مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية - الجامعة الأردنية.





دار الأيام للنشر والتوزيع

عمان - ش. الملك حسين - وسط البلد أول طلعة

جبل الحسين - بجانب سرفيس جبل الحسين خط 9

ص.ب 925636 - العبدلي 11190 الأردن

هاتف: 4633362 - 6 - 00962 فاكس: 4633352 - 6 - 00962

جوال: 707630- 795- 00962 - 509925-797- 00962

E-mail: salah_tellawi@yahoo.com

alayamdar@gmail.com